

〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第五卷 · 上册

上海文艺出版社


ISBN 978-7-5321-4783-0

9 787532 147830 >

定价：235.00元

（上下二册）



〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第五卷 · 上册

上海文艺出版社



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ПЯТЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1988

《世界文学史》中文版翻译委员会

总　主　编：刘魁立　吴元迈
第五卷校订：童炜钢
第五卷译者：戚德平　魏　玲　温训臣　杨世招
　　　　　　张有福

《世界文学史》中文版编辑出版组

统　　筹：陈　征　郑宗培　曹元勇
责任编辑：赵南荣　徐华龙　吕　晨　胡远行
　　　　　余雪霁　林雅琳　肖海鸥　胡艳秋
装帧设计：王志伟
校对统筹：林莉敏　何行亮
印制统筹：居致琪　周剑明　陈　淼

出版说明

俄文版《世界文学史》是1980年代分卷陆续出版的一部大型基础性学术著作，由高尔基世界文学研究所主持，联合苏联时期各加盟共和国外国文学研究机构的专家历经数十年编纂而成。

1996年，上海文艺出版社决定翻译出版《世界文学史》，得到了高尔基世界文学研究所的版权许可。此后的十余年间，本社组织了翻译力量，起草了翻译体例，经过众多俄文专家和出版社编辑组的艰苦努力，八卷本（十六册）的中译本《世界文学史》现在终于和广大读者见面了。

在中译本《世界文学史》出版之际，有必要对翻译、编辑过程中遇到的问题作一些说明。

1. 俄文版《世界文学史》原计划出版九卷本，计划中第九卷叙述的年限是1917年至1950年代。最后正式出版的是前八卷，第九卷只是个“征求意见本”。高尔基世界文学研究所建议中文版翻译出版前八卷，第九卷暂缓翻译出版。其理由是，第九卷尚不成熟，需要重新撰写。因此，现在出版的中译本《世界文学史》是八卷本（十六册）。

2. 俄文版《世界文学史》是苏联时期出版的著作，其历史观和文学史观不可避免地带有时代的印记。中译本为了保持这部基础性学术著作的完整性和历史面貌，按原文译出，未加删节和改动。

3. 《世界文学史》全面阐述了世界各个地区、各个民族文学发展的历史，涉及的人名、地名、作品名的翻译十分复杂，尤其是各民族文字先译成俄文，再译成中文，加上各民族语言发音不同，转译过程中稍有疏忽，就会出错。中译本《世界文学史》在编辑过程中，尽可能参考各种工具书，采用中文标准译法，统一和校正了全书的人名、地名、作品名，但难免会有错译和漏校，敬请读者批评指正。

4. 为尊重原文的表述，完整呈现俄文版《世界文学史》的原貌，中译本《世界文学史》中论及的某些文学概念与范畴，与中国读者通常的理解

有所区别，例如对于“散文”的定义（可指“诗歌”以外的所有体裁）等等，阅读时需加以判别。

5. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“参考书目”，收录了本卷叙述的文学史时限内世界各民族有代表性的著述和文学作品以及后世的相关研究著作的目录，对外国文学研究者颇有参考价值。中译本将俄文“参考书目”直接附录于每卷之后。

6. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“人名索引”，中译本按照翻译著作的惯例，保留了人名的俄文版索引页码，并在全书的边页标出了俄文原著页码。同时，中译本《世界文学史》的“人名索引”按照汉语拼音重新排序，便于读者使用。

中译本《世界文学史》出版项目得到了国家出版基金和上海文化发展基金会的资助，我们在此表示感谢。

上海文艺出版社
2013 年 12 月

目　录

本卷编者的话

《世界文学史》第五卷讲述十八世纪的文学。本卷所提供的十八世纪文学概貌反映出历史发展进程的更加深刻的不平衡性。如果说，欧洲封建社会结构正面临日益增长的危机，那么在世界的其余广大地域，中世纪的社会制度则几乎还是牢不可破的。

欧洲转折时期的意识形态是启蒙运动。启蒙运动激发出伟大的文学。本卷探讨的是启蒙运动美学体系的特征，而这种美学体系则表现在各种不同的文学流派中。在彼得大帝改革进程中经历了蓬勃发展的俄罗斯文学，在十八世纪中叶，也有机地包含在欧洲文学发展的进程之中。

远东各国——中国、日本、朝鲜，以及与上述国家有着共同文化传统联系的越南，也都为世界文学做出了显著的贡献。别的一些国家的文学也取得了引人注目的成就。然而与十八世纪的欧洲有所不同的是，在东方各国，十八世纪并不构成一个独立的时期。撰写本卷东方（尤其是近东以及东南亚）各国文学篇章作者们的任务要繁复一些，这是因为这一时期比起本书第二卷和第三卷所展示的古典主义的中世纪时期，在科学研究方面尚少有成就。

尽管民族文学形成的进程在这一时期的许多国家中刚刚开始，并且只是在十九世纪，而在一些情况下，则要到二十世纪才得以完成，但是本卷的基本结构还是按区域对民族文学分别阐述。

本卷作者的分工如下（按姓氏字母排列为序）：Л. А. 阿加宁娜——第九编第二章；А. Г. 巴拉米泽——第八编第三章；Н. И. 万尼科娃——第五编第二章第一节；А. 温克尔——第四编第三章；Н. А. 维什涅芙斯卡娅——第九编第一章，第九编序言；Л. 吉涅伊季斯——第四编第一章；Г. Ф. 吉尔斯——第六编第四章；Л. Г. 格里戈里耶娃（与 Е. М. 梅连京斯基合作）——第一编第七章第一节；А. В. 丹尼洛娃——第二编第七章；А. 达达什扎德——第八编第二章；А. В. 杰斯尼茨卡娅——第二编第十章；Р. Ф. 多罗宁

娜——第二编第六章;А. А. 叶利斯特拉托娃——第一编第一章,第一编序言(与 С. В. 图拉耶夫合写);А. А. 茹科夫——第九编第三章;У. 卡里莫夫——第七编第一章;С. А. 卡雷耶夫——第七编第三章;Э. Г. 卡尔胡——第一编第七章第六节;И. М. 卡塔尔斯基——第五编第二章第二节;А. П. 卡尤莫夫——第七编第二章;Ю. К. 科热夫尼科夫——第二编第四章;М. М. 科列涅娃——第五编第一章,第五编序言;Х. Г. 科罗格雷——第七编序言;Н. Г. 克拉斯诺杰姆布斯卡娅——第九编第三章;Л. Е. 库贝尔——第十一编序言;Р. Г. 列夫科夫斯卡娅——第六编第三章;А. В. 利帕托夫——第二编第一章;В. А. 马卡连科——第九编第八章;А. И. 马利吉斯——第三编第三章;Е. И. 马什塔科娃——第六编第一章;Е. М. 梅列京斯基——第一编第七章第一节,第六节(与 Л. Г. 格里戈里耶娃合写),第七章第五节;С. А. 米罗诺夫——第十一编第一章;О. В. 米沙尼奇——第三编第二章;А. Д. 米哈伊洛夫——第一编第二章第一、三、五、七、十三节(与 Д. Д. 奥布洛米耶夫斯基合写);В. С. 纳尔班江——第八编第一章;К. В. 纳斯托普卡——第四编序言;М. И. 尼基京娜——第十编第三章第一节(与 А. Ф. 特罗采维奇合写),第二、三节;С. В. 尼科利斯基——第二编第二章;Н. И. 尼古林——第十编第四章,第十编序言(与 В. И. 谢苗诺夫合写);Д. Д. 奥布洛米耶夫斯基——第一编第二章第二、四、八节(与 С. В. 图拉耶夫合写),第九、十、十一、十二、十三节(与 А. Д. 米哈伊洛夫合写),第十四节;Ю. М. 奥西波夫——第九编第五章;В. В. 奥希斯——第一编第八章;Б. Б. 帕尔尼克利——第九编第七章;К. В. 皮加列夫(与 Г. М. 弗里德兰德合写)——第三编第一章;Г. П. 波波夫——第九编第四章;К. 列霍——第十编第一章;О. К. 罗西亚诺夫——第二编第三章,第二编序言;М. Б. 鲁坚科——第六编第五章;Л. С. 萨维茨基——第十编第五章;А. Г. 萨济金——第十编第六章;Е. Ю. 萨普雷金娜——第一编第四章第十、十一节;А. П. 萨鲁哈尼杨——第一编第二章;В. И. 谢马诺夫(与 Н. И. 尼库林合写)——第十编序言;Н. С. 斯米尔诺娃——第七编第四章;Н. И. 斯皮里亚金娜——第九编第六章;И. А. 捷尔捷良——第一编第九、十章,第五编第三章;А. Ф. 特罗采维奇——第十编第四、五章各章第一节(与 М. И. 尼基京娜合写);С. В. 图拉耶夫——第一编第五、六章,第一编第三章第六、八节(与 Д. Д. 奥布洛米耶夫斯基合写),第一编序言(与 А. А. 叶利斯特拉托娃合写),本卷的序言和结语;Я. М. 乌皮季斯——第四编第二章;И. М. 菲利什京斯基——第六编第二章,第六编序言;О. Л. 菲什曼——第十编第二章;Г. М. 弗里德兰德(与 К. В. 皮加列夫合写)——第三编第一章,第三编序言;Р. И. 赫洛多夫斯基——第一编第四章第一至九节,第十二节;Г. Н. 赫拉波维茨卡娅——第

一编第七章第二至四节；С. Б. 切尔涅佐夫——第十一编第二章；Т. Н. 切尔内绍娃——第二编第十章；И. В. 丘尔金娜——第二编第八章；А. А. 沙里夫——第八编序言；И. М. 舍普图诺夫——第二编第五章。

在“德国文学”一章中采用了 А. В. 米哈伊洛夫提供的有关奥地利文学的材料。

在“斯堪的那维亚诸国和芬兰文学”一章的第五节中采用了 Э. Г. 卡尔胡提供的有关弗朗森创作的材料。

当文中诗作由文章作者翻译完成时，不再注明译者。

除本卷的编委外，参与本卷学术编辑工作的还有：А. А. 叶利斯特拉托娃，Д. Д. 奥布洛米耶夫斯基（第一编），В. Д. 库兹明娜（第二、三编），И. Л. 菲利什京斯基（第六编），Д. М. 乌尔诺夫（“英国文学”一章），В. М. 加察克（“摩尔达维亚与瓦拉几亚文学”一章），Н. С. 纳德亚尔内赫（“乌克兰文学”与“白俄罗斯文学”二章），И. С. 布拉金斯基与 Х. Г. 科罗格雷（第七编），Г. А. 阿利耶夫（第八编），И. Н. 什梅廖娃（“高棉（柬埔寨）文学”一章），Н. И. 万尼科娃（“加拿大英语文学”一章），В. А. 拉布连采（“拉脱维亚文学”一章），И. И. 卡利加诺夫（“保加利亚文学”一章）。

本卷的学术秘书是 Н. А. 维什涅夫斯卡娅。

本卷文学编辑工作由 Г. А. 古季莫娃完成。

Н. А. 维什涅夫斯卡娅、Л. В. 叶夫多基莫娃、Л. И. 萨佐诺娃统一了本卷出现的人名、专名、日期以及地名等。

将本卷手稿加工付印的是本书学术技术秘书 А. С. 巴拉霍夫斯卡娅、Е. П. 济科娃、О. А. 卡兹尼纳。

参与本卷有关人物传记撰写准备工作的有：全苏国家外国文学图书馆学术文献部和亚非综合部，执行监督的是 В. Т. 丹琴科和 В. П. 阿列克谢耶夫（外国文学部分，有关章节作者也同时参与）；В. Б. 切尔卡斯基负责俄罗斯文学部分；以及阿塞拜疆、亚美尼亚、白俄罗斯、格鲁吉亚、哈萨克、拉脱维亚、立陶宛、塔吉克、土库曼、乌兹别克、乌克兰、爱沙尼亚等各加盟共和国科学院的语言文学研究所，负责编辑工作的是 В. Б. 切尔卡斯基，Ю. П. 古谢夫（“匈牙利文学”）和 И. Н. 什梅廖娃（“高棉文学”）也参加了准备。

插图由维什涅夫斯卡娃、С. И. 科兹洛娃、С. В. 图拉耶夫（在各章作者的参与下）选配。

索引由 В. Л. 列伊博维奇编制。

本卷成书过程中，各编、章曾经过多次评论和讨论。编委会对参与本卷评论和讨论的个人和学术机构表示深挚的谢忱。

本卷总序

在世界文学的发展中，十八世纪标志着更进一步的深刻的不平衡。

在世界的大部分地区，封建主义的制度还居于统治地位，中世纪的文化类型本质上尚处于一成不变的状态。与此同时，西欧则继续着三个世纪之前就已经开始了的早期资本主义发展。

十七世纪的革命在英国已经为资本主义的迅速高涨创造了前提条件。在法国，整个十八世纪都是在酝酿着一场最大的资产阶级革命的标志下度过的。

英国的工业革命和法国大革命空前地加速着历史的进步，于是欧洲在自己的发展道路上一往无前地前进着，而且就其社会和意识形态发展的水平来说，更进一步将其余地区抛在后面。法国大革命立即就获得全欧洲的意义，随后又获得世界意义。法国大革命的经验，它所推出的思想，它的种种矛盾本身，在几十年之久的长时间内决定着很多国家的进步的社会意识。

封建主义法制的腐朽以及新的资产阶级关系的形成等种种征兆，在欧洲其他一些国家中也都显而易见。甚至在分裂的、经济和政治都落后的德国，当世纪末的时候，也在伟大的歌德面前展现出一幅历史变革的图景：

> 一切在异乎寻常的动荡中，仿佛宇宙
> 简直要回归混沌，好再以新面目出现。

正是在巨大的社会浪潮的高涨之中，在封建社会结构不可遏制的日益增长的危机情境下，在欧洲许多国家以及在美洲大陆上产生出启蒙运动。

不言而喻，在如此广阔的地域空间内，在民族生活差异如此大的情况下，社会的发展水平和启蒙运动文学的艺术特征是不可能完全一致的。社会生活的条件，启蒙运动任务的民族特色，表明了正是在英国这一土壤上才得以出现诸如《鲁滨逊漂飘流》和《帕美勒》，而在俄国则得以出现《纨绔

少年》和《从彼得堡到莫斯科旅行记》。

然而，在欧洲和美洲的启蒙运动明显表现出一些共同倾向，这种共同的倾向正是意识形态发展到那一阶段的写照，而当时的意识形态与封建社会结构的普遍性危机是密不可分的。

年轻的恩格斯首先就针对欧洲的情况写道："十八世纪综合了过去历史上一直是零散地、偶然地出现的成果，并且揭示了它们的必然性和它们的内在联系。"(《十八世纪英国状况》)

在欧洲，十八世纪被称为"理性的世纪"。自然，唯理论的原则早在十七世纪就已经开始被确认，其时，自然科学和数学取得的成就促进了与中世纪繁琐哲学相对立的新的认知学说的发展。十七世纪，法国哲学家笛卡尔的功绩在于他制定了唯理性主义的认知方法。正是他确信无疑地宣称，理性能够在知识的所有领域获得无可辩驳的可信性。

理性这一概念本身有不同的解释。克服中世纪思维传统的进程在激烈的争辩中继续向前发展。

这一进程中的一个重要阶段是约翰·洛克同笛卡尔的天赋观念这一概念的论战。科学领域中取得的巨大成就，特别是牛顿在力学、天文学、光学以及数学等方面的发现，都促进了对诸多自然现象的唯物主义解释，动摇并破坏了宗教权威。正如约翰·洛克所确信的那样，"在理性明确无误的指令面前，宗教信仰不可能具有权威的力量"。从洛克的主要著作《人类理智论》(1691)问世的那一刻起，就可以假定为西欧启蒙运动开始的时日。8· 启蒙运动对欧洲思想影响的规模，对不同流派作家的影响，都是巨大的，因为它所触及的那些问题正是十八世纪极具重要性和意义深远的问题。它认为所有的人都天生具有从事各种不同形式活动的能力。这一学说是用来反对任何一个阶层的特权的。既然没有与生俱来的"天赋观念"，那么也就不会有自命拥有特殊权利和财产的"贵族血统"的人。洛克有关培育人的个性以及在这一培养进程中社会环境所起作用的思想都是十八世纪众多哲学的、社会学的以及教育学的基本观念。正如普列汉诺夫所指出的那样，环境对个人的影响以及理性的人对环境有影响能力的问题，不仅成为十八世纪几乎所有启蒙运动者们讨论的课题，而且也是他们之间尖锐争论以至冲突的根源。

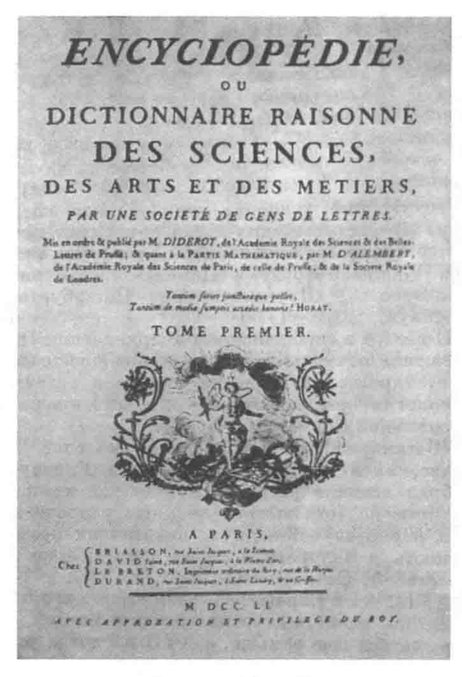
然而毫无疑问，如果说是经验造就了人的话，那么这种经验应该是理性的经验，因为理性是真理与正义的主要准则。"宗教、自然观、社会、国家制度，一切都受到了最无情的批判，一切都必须在理性法庭的面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利。"(恩格斯，《反杜林论》)与此同时，尽管理解不同，毕竟自然观已经逐步形成；十八世纪的后半期，在欧洲各国中，

对纯理性主义片面性的批判表现在对自然情感的肯定，认定这种情感是天性所赋予的，从而推出了一个新的文学流派——感伤主义。

由此看来，欧洲的启蒙运动者们有关人的概念来源于某种固定的准则（无论是理性或者天性），对于当时的文学来说，极具特点的是肯定这个准则和否认生活、思想及人的行为的所有层面的独特结合，因为后者这一切是不符合这一准则的。这一否认和肯定的结合将形形色色艺术流派（其中也包括古典主义和感伤主义）的启蒙运动艺术家们联结成一体。

中世纪、等级制度的不平等、教会的权威、意识形态里的种种经院哲学模式等等都遭到否定；新的哲学的、社会的以及道德情操的原则受到宣扬。尽管这里说的是建立资产阶级的制度，但是其中却未曾有"自私地保护少数人的利益"。列宁指出："相反，……他们①完全真诚地相信共同的幸福生活，而且真诚地期望共同的幸福生活，他们确实没有看出（从某种程度上说还不可能看出）从农奴制度产生出来的那个制度中的各种矛盾。"（《我们拒绝什么遗产》）。

欧洲启蒙运动是产生了一定美学体系的各种思想的历史性的具体综合体。与文艺复兴相比，启蒙运动不仅意味着思想家小圈子里的天翻地覆的深刻变化，而且还是广大读者和观众意识的根本改变。正如康德所说，这些读者和观众"处于自己的未成年状态"，而为各种新思想的潮流所裹挟。


ENCYCLOPÉDIE,
OU
DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DES SCIENCES,
DES ARTS ET DES METIERS,
PAR UNE SOCIETÉ DE GENS DE LETTRES.
Mis en ordre & publié par M. DIDEROT, de l'Academie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHEMATIQUE, par M. D'ALEMBERT, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.
Tantùm series juncturaque pollet,
Tantùm de medio sumptis accedit honoris! HORAT.
TOME PREMIER.
A PARIS,
Chez BRIASSON, DAVID, LE BRETON, DURAND
M DCC LI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

《百科全书，或科学、艺术与手工艺词典》卷一扉页 巴黎 1751年

十八世纪的很多活动家都意识到文学运动的新的性质。例如，《百科全书杂志》的出版者皮埃尔·卢梭批评那些拥护十六世纪人文主义传统概念的人们，认为这些人没有在大多数"不懂行的"人们中间努力广泛传播知识。他引用达朗贝尔的话说，学者应该像公民那样思考问题，而不应该如同埃及的祭司们似

① 指资产阶级的思想家。——译注

的把他们的祭神仪式向人民保密，甚至企图垄断书籍只供自己享有。这一说法隐含的反教会意义是再明显不过了。

启蒙运动者们为自己提出教育的任务和改造社会的任务，确定了他们美学探索的方向，确定了他们艺术方法的独特性，决定了艺术家们要有积极进取的立场。

启蒙运动时期文学的特点是它的概念性，这样的作品占有大多数，其结构都是用来揭示一定的哲学或者伦理冲突。在启蒙运动理念的基础上做出了一些杰出的艺术方面的探索，在艺术展现现实生活的历史上形成了一种特殊的启蒙运动阶段，塑造了新型的主人公，即那种积极进取的、具有自信心的主人公。这就是封建社会覆灭时代的新人。这就是有时被塑造成日常现实生活中的人物，如汤姆·琼斯、费加罗、露易莎·米勒；有时被塑造成脱离日常现实生活，甚或是某种抽象的、哲学范畴中的人物（如鲁滨逊、智者纳旦、普罗米修斯、浮士德等）。所有这些美学地展现现实生活的新的倾向在启蒙运动时代不同艺术流派作家的创作中都有所存在。这些流派就是：古典主义，启蒙运动者们的现实主义，感伤主义。

在十八世纪，东欧的文化发展也有质的突破，在西方的同时代人惊异而好奇地关注着在俄罗斯所发生的那些变化。伏尔泰在致叶卡捷琳娜二世女皇的一封信中说她的首都的建都时间比他的年龄还要短，但在涅瓦河畔的这座城市成长的迅速——差不多仅仅在两代人的眼前变成了一个具有欧洲规模的巨大的文化中心这一事实，对于西方的观察家们来说，简直可以令他们目瞪口呆。

10·

对于俄罗斯来说，十八世纪标志着文学的迅猛发展。彼得大帝的改革不仅拉近了俄国同西欧的距离，而且还加速了建立新的世俗文化的进程。不过，彼得大帝的改革已经为十八世纪下半叶启蒙运动的思想胜利做好了准备。从十八世纪三十年代开始，民族文学的观念出现了（瓦·基·特列季阿科夫斯基、米·瓦·罗蒙诺索夫），它破天荒地建立在古典主义美学的基础之上。罗蒙诺索夫本人是一位非常出众的人物。他既是诗人，又是文学理论家，而且还是一位具有百科全书般广博知识的学者。在仅仅几十年的时间里，俄国这个国家就截然走过了脱离中世纪制度的道路。

在艺术文化的所有领域之中，俄罗斯加入到欧洲共同的进程中来。与文学一样，绘画、雕塑、戏剧、音乐等也都具有了新的性质。在文学中形成新的体裁，语言和诗学也在变革。三十至六十年代期间，在俄国文学中占统治地位的是古典主义。七十年代初，出现了一些新的文学作品，这些作品标志着新的流派——感伤主义登上了舞台。到十八世纪结束的时候，在感伤主义散文领域内创造出一些非常出众的作品，而且具有各种各样的思



《波尔塔瓦炮战》镶嵌画 罗蒙诺索夫（1763—1764）圣彼得堡

想内容。这就是尼·米·卡拉姆津和亚·尼·拉季舍夫的作品。后者的《从彼得堡到莫斯科旅行记》以其檄文般的风格终结了俄国的启蒙运动。十八世纪的一个重要特点是讽刺作品的发展。这就是从安·德·康捷米尔，到杰·伊·冯维辛和伊·安·克雷洛夫等人的作品。

在掌握西欧文化而为我所用这一方面，俄罗斯表现出判断的认真性与成熟性。观察六十至八十年代在俄国出版的翻译作品的书目，它们不只以其涉及的范围和规模令人惊异，而且就其选题的目的性，就俄国公众思想对西方的哲学和文学中新出现的现象的反应速度也是令人为之咋舌的。十八世纪的俄罗斯不只是学习和吸收他国的艺术经验，而且还沿着欧洲历史和文学的共同进程创造出了自己独特的、启蒙运动的本民族版本。

从十七世纪末开始，在东欧的一个正遭受着深刻社会危机的国家波兰，文学走上了迅猛发展的道路。十八世纪初，在十七世纪盛行的所谓萨尔马特的巴洛克文学[①]还处于尾声阶段。但到十八世纪的下半叶，随着国内各种社会改革的开始，启蒙运动思想的影响就加强了，于是形成了新型的文化。发展出新的体裁，形成了新的文学流派，占主导地位的是启蒙运动的古典主义，波兰作家伊·克拉西茨基是这方面的佼佼者。他是第一批波兰长篇小说的创作者，又是一位讽刺大师。波兰的启蒙者亚·纳鲁谢维奇、

---

① 当时波兰贵族中的一种独特的阶级观念和审美趣味。——译注

斯·特伦贝茨基、托·文格尔斯基等，创作出了各种讽刺体裁的作品，揭露了萨尔马特贵族阶级的习俗与嗜好，也揭露了社会改革的反对者们。

在其他一些斯拉夫人居住的地方，以及在匈牙利和希腊等地，十八世纪也出现了重大的进步。然而，在这里起决定作用的是民族文艺复兴的思想，特别是在土耳其人统治的那些地区更是如此。说到进入欧洲文学历史的共同进程，只能适用于匈牙利，到十八世纪末，则可以说也适用于希腊。至于在别的一些国家中，正在酝酿着为十九世纪即将到来的蓬勃高涨而进行的坚持不懈的准备。

在评论捷克、摩尔达维亚、瓦拉几亚以及特兰斯瓦尼亚或者还有保加利亚等地的文学时，应该考虑到在十八世纪条件下这些地域的文学成分和作家类型是有其特殊性的。在文学的成分中包括有历史著作、编年记、注释、传记。很多最优秀的作家都是僧侣方面的代表人物，而不少新生的世俗体裁的作品也都是从传统的宗教文学体裁中产生出来的（如帕伊西·希连达尔斯基的《斯拉夫保加利亚史》）。

所有这些作品的作者们追求的是启蒙的目的。不过，这里所说的并非是作为意识形态特殊类型的启蒙运动，而是通常意义上的启蒙教育，即向读者介绍各种知识，扩大他们的文化和社会视野。

波罗的海沿岸各族人民的文学发展进程多少有点不同。他们的文学发展进程也由于外族的统治（即德国封建主，而在爱沙尼亚则是丹麦封建主）而受阻停滞。流行的民间口头文学作品用的是各民族的语言，发行的书籍主要是宗教内容，此外还刊行历书。十八世纪末，欧洲的启蒙运动思想渗透到了波罗的海沿岸地区。然而，值得特别一提的是，充满激烈反农奴制倾向的第一本书却是德国作家所写（Г. 默尔克尔的《拉脱维亚人》，1797 11· 年），书中写的是拉脱维亚农民受压迫的生活。1795 年加入到波兰的立陶宛地区内出现了一些用波兰语写的作品，这些作品在某种程度上反映了十八世纪下半叶波兰文学具有的启蒙思想的特点。与此同时，在十八世纪的立陶宛（比波罗的海沿岸别的民族要早一些）开始了民族文学形成的进程，其标志是在世纪末创作出具有欧洲型规模的作品。这就是立陶宛文学语言的奠基人 K. 多涅拉伊蒂斯创作的长诗《一年四季》。

在创作具有民族内容的作品时，多涅拉伊蒂斯不仅概括吸取了欧洲叙事诗的经验，而且还追随着欧洲启蒙运动文学先进的民主倾向。

在美洲大陆，启蒙思想的发展与欧洲启蒙思想的发展相得益彰。在这里，启蒙思想的发展也有机地同反抗英国人的解放运动（组建美利坚合众国）以及同反抗葡萄牙人的殖民统治（在巴西）联系在一起。美洲大陆民族文化建立的重要进程正在推进。

黑格尔在十九世纪二十年代的哲学史讲义中谈到东方诸国时，肯定地说："中国很早就已经进展到了它今日的情状。"他接着又说："中国和印度可以说还在世界历史的局外，而只是预期着、等待着若干因素的结合，然后才能够得到活泼生动的进步。"(《历史哲学》"中国篇")

不言而喻，这种议论表明了当时的科学水平：对东方的研究甚少。但是，十九世纪初一些思想家们所形成的概念，即在西方发生的规模恢宏的各种事件的汹涌进程与东方历史缓慢脚步之间的强烈反差，也是具有实质性意义的。值得注意的是，普希金也在那些年代写过："……到静止不变的中国的长城之前"。马克思在谈到印度时说，印度的征服者们"就在这个一无抵抗、二无变化的社会的消极基础上建立了他们的帝国"(《不列颠在印度统治的未来结果》)。

十八世纪，差不多所有的东方国家都处于后中世纪的阶段。但是在世界的不同地区，中世纪社会制度的瓦解以及新的意识形态的形成并没有同时发生。在把东方与西方作一般性对照时，还应该注意东方不同国家之间发展的不平衡性。

在南亚及东南亚诸国，在近东诸国(土耳其也许是个例外，因为在这里新思潮的出现要早于相邻的阿拉伯和伊朗等地区)，还有在中亚诸国，中世纪的社会制度保持得非常牢固。

在近东、南亚以及东南亚的所有国家中，土地占有者与在土地上劳作的耕种者之间的关系仍然处在一成不变的关系中；商人以及手工业者阶层很少享有权利，他们不得不屈服于那种不利于提高生产力和发展资本主义关系的社会体系，因此，没有创建新的、具有历史进步意义的意识形态的条件。何况，用一位英国阿拉伯语文专家 X. 吉布的话来说，那里处处都表现出"刻板思维的死气沉沉的影响"。

对众多民族历史命运具有灾难性影响的还有生灵涂炭的各种战争。十八世纪，在外高加索到柬埔寨的南亚广阔土地上出现了特别悲剧性的事态。征服者们的汗国反复几次扫荡了若干地区，你来我去，有时还变换着角色。往往在天平的一端不仅悬挂着个别统治者和王朝的命运，而且还涉及整个民族的存亡。例如，十八世纪初，沃伊洛特人入侵中亚并占领了哈萨克人的土地。然而三十年之后，沃伊洛特人的王国(准噶尔)就从亚洲的版图上消失了，因为满洲帝国的军队于 1755—1758 年间占领了它以后，屠杀了大部分原有居民。纳迪尔-沙赫对南亚整个地区的入侵是一场大灾难。他在伊朗反抗阿富汗和土耳其征服者们的斗争过程中声名鹊起。然而在取得政权之后，于 1736—1747 年间发动了一系列掠夺性的征讨，将外高加索、塔吉斯坦、中亚诸汗国以及印度半岛的西北部等广大地域都暂时收归

自己统治。

城市被掠夺一空，幸存的居民四散逃命，农业、手工业衰落下来，人口锐减，文化遗产惨遭破坏，书籍和手稿都被付之一炬，很多艺术家和诗人的姓名在人民的记忆中从此永远地消失了。

凡是时间还为人们保留了诗人们声音的地方，传给我们的是满含悲惨情愫的诗行。在土耳其人入侵后侥幸逃命的格鲁吉亚诗人达·古拉米什维利将自己的长诗题名为《格鲁吉亚的灾祸》。无休无止的战争和全面破坏使人感到没有出路可寻。土库曼诗人马赫图姆库里在被伊朗人囚虏期间没有少受痛苦，他徒劳地呼吁自己的祖国停止自相残杀，他不能不为这个世界的错乱不安而悲戚。他觉得整个世界丧失了理智，“生活的基石正在塌毁”。在这种情况下，对现实灾难的强烈感受在这位土库曼诗人那里体现为苏菲派宿命论的传统表达方式。

世界是建在沙地上的要塞，时间洗刷着文字。
在人间永恒的忙乱中，一切的价值都已消失。
生机勃勃兴旺之处，却正出现荒芜死亡之地。

尽管在宗教、哲学方面的立场存在着差异，但是马赫图姆库里的悲观处世态度却使他与德国的一些巴洛克诗人相近似，这些诗人曾是与十七世纪毁灭性的三十年战争同时代的人。

马赫图姆库里这个例证在另一个方面也引人注目。这就是，在某些情况下刚刚形成的共同背景上，在另一些情况下（即在中世纪晚期模仿性诗歌中）突然有一批群星闪耀升空——出现一些极有天赋的奇才，仿佛鹤立鸡群一般，他们将流芳后世。亚美尼亚的萨亚特诺瓦、西藏的达赖喇嘛六世就是这样的人。

十八世纪，西方列强入侵亚洲和非洲各民族领土的事态继续发展，连续不断的战争与自相残杀使殖民地化易于推行。

殖民地化就意味着掠夺各族人民，在政治上奴役他们，破坏被征服国家的经济结构，强制其服从西方列强正在形成的资本主义市场的需求。

欧洲人入侵东方诸国的过程中，直面着各种文化。商人们紧随殖民者的大兵之后，还往往在这些大兵来到之前，就已先期到达，还有代表殖民地宗主国宗教的传教士，以及不同学科的学者们，诸如从对矿产储藏感兴趣的地质学家到为探知未知的文化而受吸引的语言学和人类学家等等都接踵而至。然而在这种情况下，东方诸国事态的发展不尽相同。

西班牙天主教会以狂热的信念行事：被征服的各族人民必须按人头毫

无遗漏地一律皈依“基督信仰”。菲律宾就是这样被强迫实行基督教化的，其结果就是，这个国家的固有独特文化无可挽回地惨遭损害。诚然，这一任务之所以轻易得以完成，是因为菲律宾原先就没有国家宗教。与此同时，本地区的一些语言也都让位于西班牙语了。出现了新的西班牙语文化，然而，这种文化不可能被认定为菲律宾本民族文化与西方文化的某种综合体。这种所谓“综合”是殖民者强加的。

在英国的殖民过程中，传教士们未曾起到如此决定性的作用，因为英国教会本身相对来说对待异教徒们还是宽容的，而且在国家的政治氛围中它也不如西班牙教会那样拥有如此大的影响力。英国人更务实，他们为自己提出的是战略的和经济的任务，那时他们一般不去干涉被征服的民族的宗教生活，而是让他们的学者研究当地的语言和文化。编纂词典和文法教科书，把文学经典译成英文，这样就成了欧洲文化的财富。

十八世纪交往的扩展（无论是在殖民地化的进程中，还是在商品交换的逐渐增长中），还只具有单方面的性质。尽管还很不完整也不是很有目的，西方终究渐渐认识了东方，而东方此时还小心翼翼地对待着西方的文明。

此外，面对异族的入侵，在东南亚各国中对本国传统的拥戴与信赖、对最古老文化成分的关注，则成为自我保护的一种形式。在这方面出现了力求坚持自己独特性的趋向：坚持自己的哲学、自己的信仰、自己的艺术趣味、自己的审美理解。

因此，在十八世纪，谈论东方和西方的双边文化交流还为时尚早。

显而易见，在十八世纪这种形势下，还不可能构成统一的世界文学进程。在近东、南亚和东南亚各国文学中，以前若干世纪的各种传统依然牢不可破地存在着，中世纪的体裁体系和美学成规还完好保留着。在阿拉伯各族人民那里，在伊朗、印度，在这些几个世纪前文学曾经辉煌一时的地区，十八世纪如同十七世纪一样，文学的存在也仿佛只是对于那些伟大诗人的时代的纪念罢了，而且文学经常炒传统主题的冷饭，不仅不具有过去那样恢宏的规模，更有甚者，往往退化到简单地重复屡见不鲜的情节、题材和形象的地步。

中世纪的传统主要表现在居于首要位置的诗歌上。具有代表性的时代现象之一是，在特定人士的圈子里流行精巧雕琢、形式繁复的诗歌。在印度、伊朗、中亚、阿富汗等波斯语区的诗人们，很多都追袭十七世纪用法尔斯语写作的诗人贝迪尔。在用法尔斯语写作的文学中产生了以他的名字命名的整整一个流派——贝迪尔派，这就是形式繁复的哲理性（苏菲派）诗歌。

类似的情况在别的一些民族中也可以看到(用印地语写的"里基卡维"[1],用爪哇语写的"爪哇的复兴",缅甸的"机智诗节"的诗歌等)。人们有时把这种诗歌同西方的典雅诗歌,同马里尼风格和贡戈拉风格相提并论。

在诗歌中占主流地位的繁复风格不能不引出与之相抗争的清新简约风格。因此,就有趋向于民歌和古典诗歌传统的努力。例如,在伊朗就产生了"回归"诗,这里说的是回归到蒙古人入侵前诗人们的艺术经验。

在上述所有地区(即从西方的阿拉伯土地到东方的菲律宾),散文作品处于从属的地位,还仍然保持着中世纪的性质。在许多国家中,文艺性散文还不具备体裁的确定性,还没有从各种可能是历史的和地理的描述或者祭文中分离出来。同时,在各个国家中流行着民间文学作品,其中部分是口头传说,部分则已经是有文字记载的东西。

远东诸国是一个特殊的区域。十八世纪,无疑在这里突出的是中国、日本、朝鲜以及与上述各国有历史、文化联系的越南文学。当时所创作出的杰出文艺作品,尤其上述四国在文学上的全面繁荣,就其规模来说可与欧洲的文艺作品相媲美。Н. И. 康拉德认为,十八世纪有两大区域代表了具有世界意义的艺术创新,这就是欧洲和远东地区。如此表述的同时,康拉德还强调指出这两大区域文学发展中的某些共同倾向。然而,它们之间也存在实质性的差异。

首先,十八世纪对于远东诸国的文学不像对于其他大多数地区中的那样,它成为了一个特殊的时代。在上述四国中,从十七世纪中叶开始,有的甚至从十六世纪起,就已分别出现了新的倾向。因此,新倾向产生于不同的时间,其积聚起来的力量也不相同。

新的资本主义关系在远东诸国中尽管发展缓慢,但毕竟已开始起步。的确,当权者的抵抗是顽强的,而从十七世纪中叶开始,在中国和日本,对新风尚的反抗甚至加强了。这就决定了其文化的模式,那里的文化尚未与中世纪的思想、形象、体裁等整个组合体脱离关系。举出在朝鲜发生的例证就可看到守旧思想同力求改革的意图之间的冲突是多么不可调和。实学派运动(主张实际知识)在朝鲜开展于十七世纪至十八世纪,它在将人们的思想从中世纪教条中解放出来这一方面具有重大意义。这一运动出现的前提之一是部分地经由中国,尤其是经由荷兰人渗透进来的欧洲科学和技术的影响。这些荷兰人是多次遭受沉船之灾而在朝鲜上岸的。影响朝鲜的那些新的、革命性的东西是有关地球、行星等一系列哥白尼学说体系提出的

---

① 一种格律诗。——译注

概念。

朝鲜的哲学史专家们确认，这些发现首先破坏了“几个世纪以来在远东确立的中国是世界中心的观念，而且动摇了理学思想无所不能的信念”。

实学派活动家们对世界的这一发现，从外表上看有点像文艺复兴时期欧洲文化中发生的进程。不过与此同时，实学派运动与文艺复兴运动本质上有所不同。实学派运动产生于朝鲜现实生活尖锐冲突的土壤之上，它接受了“荷兰科学”的某些实证思想，有选择地反映在自然科学领域的探索和发现中，而没有触及欧洲文艺复兴时期的哲学以及美学思想。

对于世界的纯理性主义的解释逐渐在实学派哲学家的观念中占据上风：其杰出的活动家之一李瀷（1682—1764），在论述人的理性时明确表达了反封建的立场。他列举了“六恶”，认为它们是造成国家灾难的缘由，在指出根本的社会因素（奴役、社会阶层的不平等）的同时，他还指出了由于这种社会制度而产生的各种现象（轻视劳动、迷信愚昧、滥制豪华奢侈品等等）。

东方的活动家们一般并没有察觉到世界范围内的社会和文化发展不平衡。然而，实学派活动家们却已经懂得，“荷兰人”（换言之，即欧洲人）在研究以及思考自然现象方面已经远远地走在前面了。如果说可能对天主教传教士们关于真理的知识的要求提出异议的话（因为这毕竟说的是有关宗教体系的问题），那么经由望远镜看到太阳的卫星木星却是一个不可争辩的事实。然而，相对于欧洲如此明确无误的科学权威性，社会环境、传统势力、当权者们对任何一种来自异邦的影响的恐惧（因为这种影响会破坏那些传统）等等的力量，都要强大得多。因此，同欧洲的交往不只受到阻碍，有时甚至被完全禁止。当时的一位日本国务活动家明确地界定了这种交往的范围，他说：“东方的道德，西方的技术”。

·14

然而，在十八世纪远东诸国的这种复杂的社会条件下，文学仍然在发展，出现了一些杰出的诗人和散文作家，他们为同代人的命运感到焦虑不安，他们在思考：人的生活究竟是命里注定的，还是由现实生活的实际状况所决定的。

在这一地区，对于妇女命运的关注，是文学中对人的态度的一种表现。正因为某些社会的以及宗教的准则使得妇女们不堪忍受她们的命运，因而为争取妇女人格尊严而斗争就成为日本剧作家近松门左卫门剧作的基本主题之一，同时也成为越南诗歌和日本版画的主题之一。

在这一时期也响起了批评现实的声音，出现了一些含有讽刺当时制度内容的作品。例如，在中国的文学中，出现了对选拔官员的那种传统科举制度的批判。这是一种不重视实际的形式主义的制度，不注重人的才能和

个人品格，而是看他是否能机械地死背万古不变的教条。当然这一题材在文学上并非新东西，但是在十八世纪却具有其尖锐性，而且一直到1905年这一制度废除时它仍然是一个迫切的主题。十八世纪吴敬梓的长篇小说《儒林外史》，以极大的勇气展示了这种批判。同一主题也在一些越南作家的作品中展现出来。

这一时代的各种社会冲突使得作家的批判嗅觉锐利起来。比如，1771—1802年间越南发生了规模宏大的西山农民战争。这次战争加快了十八世纪末社会思想的发展，对当时诗人们的创作产生了影响，哪怕这些诗人自己并未参与斗争，而是采取了谨慎的立场。

反封建制度的发展进程在十八世纪已趋成熟，但是东亚以及东南亚各国的大多数思想家却在传统的儒学或佛学的哲学体系范畴内发展新思想。与西山农民起义同时、杰出的越南诗人阮攸就是如此。他在《金云翘传》（亦名《断肠新声》）这部长诗中讲了佛学中命运不可逃避性的观念，可是接着又加入另外一种反封建的调子。他借用西山农民起义的一个主人公之口，表述了一套完整的纲领，肯定人有权决定自己的命运。只有在其他一些场合下，对社会制度的不合理不完善的批判才具有勇气和尖锐性。比如，日本思想家安藤昌益拒绝同官方意识形态有任何的调和妥协。他反对儒家的命定论教义，反对道家"灵魂不灭"的教义，反对佛教"轮回转生"的教义。他力图唯物地解释人与自然以及物质与意识的相互关系。安藤昌益说："荷花虽美，但是如果没有它赖以生长的污泥、土壤，它本身就不能够独自存在。"

安藤昌益最主要的一本论著是《自然界的真实法则》。他把自然法则概念转用到社会上来，认为当权者们的残酷和不公正在于他们把这些法则置诸脑后。安藤昌益还把他当时的社会制度称为"合法化的非法的反自然的世界"。

然而，在十八世纪的日本意识形态中，安藤昌益却只是一个天赋极高的独行者。无怪某些日本学者拿他与托马斯·闵采尔[①]作比较。不只是他的同时代人不理解他，甚至连十九世纪末的那些日本启蒙者也都不理解他。只是到了二十世纪他才首次获得认可。朝鲜实学派活动家李瀷的著作也在二十世纪得以刊印发行。

如此看来，一些最富有勇气的思想家是悲剧性的独行者。就总体来说，在这一地域的文学中只能够说有个别启蒙主义倾向，尽管这些倾向是超前

① 托马斯·闵采尔（约1490—1525年），德国农民战争的领袖和思想家。——译注

的。这些倾向远远超前于发生在十九世纪下半叶的那种思想大转折，那时东方的几乎所有国家都展开了启蒙主义运动。

在十八世纪，东方诸国作家们的世界观和创作中长久形成的旧的一套还很牢固，中世纪的种种条条框框、宗教道德、人与人关系的传统准则等等还可怕地控制着人们的思想感情。

“天网恢恢，疏而不漏”，这句东方谚语通常用来注释近松门左卫门的剧作《情死天网岛》(1720)。在这一谚语中含有悲剧性的走投无路：人是无法逃脱命中注定的道德和法律成规的圈套的。然而谚语中的这些话总体上并不代表这位热烈的人权捍卫者近松门左卫门的世界观。他之所以在自己的剧作中描绘悲剧性的情境，无非是要在其中表达他对自己笔下那些成为反自然的法则、传统和信仰等等的牺牲品的主人公们的担忧和痛心。

但是，就整体来说，甚至对于十八世纪如此发达的诸如远东文学这样的东方文学来说，马克思的话还仍然具有重要意义。他说：“一切已死的先辈们的传统，像梦魔一样纠缠着活人的头脑。”(《路易·波拿巴的雾月十八日》)。

在欧洲诸国，启蒙主义的思想形成了完整的体系，十八世纪文学的特点就是历史乐观主义、不可遏制的理性战胜非理性和成见的信念、自由战胜专制的信念。主题乐观欢愉生气勃勃的作品在东方的作家中也不难找到，然而在他们那里的乐观主义和悲观主义却全然是另外一回事。不可将欧洲式的含义套用在这些概念上，也不可用来评论在十八世纪仍然牢固保有其生命力的儒家或佛家的固有模式。

在远东和越南文学中所表现出的思想矛盾较之十八世纪欧洲文学中所表现出的思想矛盾，往往具有互不相应的另一种性质。

无论在西方还是在东方，十八世纪的文学都依赖于多少世纪以来的传统。然而这些传统影响的性质及其在东方的作用，本质上与古希腊罗马文化在十八世纪欧洲文学中所起的作用大不相同。

作为古希腊文学的“基础”和“武库”的神话，在十八世纪只被用作艺术形象的体系，而古希腊人的宗教观念早已与古代希腊世界一同寿终正寝了。

东方诸国的古代文化和中世纪文化都同孔子、老子、佛教或伊斯兰教的哲学以及宗教概念有机地联系在一起。这些概念不仅组成统治阶级官方意识形态的基石，而且还控制着十八世纪上述诸国的人们，其控制之牢固如同已经提到的那样，连对腐朽的封建制度的批评也只能在传统道德和宗教教义的范畴内进行。

因此，甚至在东亚诸国文学掀起高潮的情况下，社会条件和意识条件也还没有给实现具有质变的转折建立基础，这与西欧标志为启蒙运动时代的

情况迥然不同。

由于世界不同地域的社会条件、思想斗争以及艺术传统大不相同，有时甚至大相径庭，由于不同文化区域的明显相互孤立，由于相互交流的困难性、局限性和选择性，十八世纪只能说在文学上出现了某些共同倾向，而且也只表现在个别区域的文学中，而并非出现在所有的文学中。

例如，再明显不过的是，与近东以及东南亚不同，我们在东亚（远东）看到可以与欧洲文学相匹敌的新的倾向。

何况，在说到这一区域的文学时，还不只是简单地涉及文学体裁形式上的变化。例如，为了使文学更接近于现实生活，为了克服中世纪文化遗留下来的虚拟性、象征性以及空幻性，散文作品大大扩展了其表述的潜力。散文作品变得更为复杂，更为丰满，逐渐去掉了作为中世纪小说和历史故事特点的那种“平面性”。不过，东亚诸国的散文作品也只是在积聚着更为现实地反映生活实际的品质罢了。这种品质还未形成明确的美学体系。曹雪芹的小说《红楼梦》(1791)就是这方面的一个例子。在这部作品中，批评的成分、主人公对其周围实际生活的不满都蕴含在道教和佛教各种象征的复杂体系中。小说的名称本身也是具有象征意义的，小说中那些再现了远古神话概念的各种人物的名字也是多义的。

散文作品中出现的审美地把握生活的新的形式，反倒对诗歌的形式与内容产生了影响。同时在诗歌中也融入了日常生活的内容，诗人们日益关注普通人的命运。因而，过去存在于诗歌与散文（后者被称之为“低级的”）两种体裁之间的鸿沟也在趋于消除之中。这种描写日常生活的趋向，从最一般的特征方面来看，将欧洲和远东这欧亚大陆的处于两个极端的文学拉近了。

16·

这一进程也可以在十八世纪的造型艺术中看到。狄德罗在他的以《沙龙》为标题而汇集成书的画评中特别欣赏感伤主义画家格勒兹。他说：“格勒兹到处施展自己的才华，在喧哗热闹的人群聚集之处，在教堂里，在市场上，在游乐场所，在住宅，在大街上等等”。夏尔丹[①]也是狄德罗喜爱的一位画家。夏尔丹画中的人物是洗衣女工、女仆、手工业师傅等等。在十八世纪的俄国，现实主义的绘画和雕塑肖像也达到了真正的兴盛时期（如 Д. 列维茨基、Ф. 舒宾）。

十七至十八世纪的日本版画赢得了世界声誉，而且在十八世纪从心理上深化了对人的个性的刻画。在日本绘画史上产生了一个特别的名词——

① 让·格勒兹(1725—1806)、让·夏尔丹(1704—1788)，均为法国画家。——译注

浮世绘。就佛教的词汇来说，浮世绘这个词与非理性的“上天现实生活”相对立，它表示尘世碌碌虚浮的生活。

铃木春信、喜多川歌磨[1]以及别的一些画家版画中的主人公都是些普普通通的人，而且大多是妇女，表现人们的劳动和生活。例如，铃木春信描绘清理棉花的工作。有趣的是，浮世绘大师之一的菱川师宣有一幅画也如同夏尔丹的一幅画那样题名为《洗衣女工》，而另外一幅画则题名为《晾晒衣物》。



《洗衣女工》夏尔丹 1737年 圣彼得堡 爱尔米塔日博物馆藏

一个民族认为真实可靠的东西，在不同的形式和不同的程度上，与另一个民族的是两样的。当然，不同民族的艺术经验也是相当不同的。十八世纪的理论家们早已捕捉到这种差异。正如赫尔德[2]所指出的，“对于同一件的东西，在一个民族看来，与别的民族的看法是相异的，在形式上和层次上与别的民族的理解是不同的”。尽管作为一种特殊创作方法和流派的现实主义概念还没有形成，不过在十七世纪，关注日常生活、力求使主题和人物平民化则已经成为时代的征兆了。

十八世纪，规范化语言的课题不仅保持着自己的意义，而且在世界的某

① 铃木春信(1725—1770)、喜多川歌磨(1753—1806)，均为日本浮世绘画家。——译注

② 赫尔德(1744—1803)，德国思想家、文艺评论家、启蒙思想家，著有《精神论》、《论人》等。——译注

些个别地区还显得特别突出。不言而喻，争取使用民族语言的斗争在独立国家和在被奴役国家中开展得很不相同，特别是在那些实行系统而有计划地压制民族文化政策的诸国中更是不同。

在捷克、斯洛伐克，在南部斯拉夫人那里，首先应该提出的是争取各自人民独立自主的问题，是恢复民族文化的问题，而如果不建立并保证民族语言的发展，则这种恢复也是不可思议的。可以说，在这类国家中，语言问题具有政治意义。《斯拉夫保加利亚史》(1762)一书的作者帕伊西·希连达尔斯基特别气愤地提到那些保加利亚人，说这些人"转身就讲异邦的语言，崇尚异邦的习俗"，作者称这些人为"辱骂祖宗的人"，他要求恢复使用保加利亚语，用保加利亚语为人民创作作品。他认为，确定无疑地使用保加利亚语就是民族意识高涨的一种保证，就是取得未来国家独立自主的保证。

有关语言的另一个方面的课题是，保存古代语言用作科学的或宗教仪式的，甚至是规范的语言。拉丁语在欧洲文化中就起了这样的作用。正是在十八世纪，各大学中进行了由拉丁文而转为用生动的当代语言进行教学的斗争。

在南亚和东南亚各国中，巴利语和梵文也起了类似的作用。十八世纪时，印度仍然继续用梵文创作文学作品，而实际上这些文学作品对于广大读者来说，尽管它们还是以伟大的古典传统为依托，却只有很少人能够读懂。

十八世纪，很多国家中存在着双语现象。例如，在朝鲜和越南，甚至在日本，文学作品既用各自民族的语言，同时也用本区域共同的规范语言进行创作。这种规范语言的基础就是古代汉语的词汇和语法规则。在中国，文学继续用两种语言进行创作和发展，一种是古典的古代汉语(文言)，一种是写作长篇小说时用的活生生的语言(白话)。与此同时，朝鲜或越南在用汉语写的文学作品的体裁方面，与中国古典文学的传统有更紧密的联系。

由于殖民征服，形成了一种特别的事态。在大多数非洲国家以及某些亚洲国家中，与本地的民族语言一起通行的是某种欧洲语言。但是，正如上面已经指出的，这种情况暂时还起不到文化与语言相互影响的作用。

十八世纪，在亚洲的许多国家中，书面语和口语还不一致，民族语言问题还不能够解决，解决这个问题的历史条件尚未成熟。

一般来说，文学的民主化进程与生动的大众语言的确立进程是密不可分的。在希腊，有许多语文学家武断地坚持认为，规范语应建立在古希腊语的基础之上。与这些学者们背道而驰的是启蒙主义者，他们追求的是大众的语言。这两种不同派别的斗争反映的是进步的观点与保守的观点之间

的斗争。

在俄罗斯，整个十八世纪都处在规范语言形成的进程之中。从罗蒙诺索夫开始，所有杰出的作家都为建立规范的俄语而努力。规范语言与口语逐渐趋于接近，既排除了斯拉夫陈旧语，也摆脱了杂用外来语的污染。杰尔查文大胆地在诗歌中引入民众话语中的词汇和语句，从而破坏了所谓的崇高体。卡拉姆津实践的规范语言的大众化受到热衷于使用夹杂着许多古斯拉夫语的崇高文体的人们的尖刻攻击。卡拉姆津的反对者们分明看到正在进行的这种改革的社会意义。公开向世人昭示其之所以反对卡拉姆津的反动用意的希什科夫写道："将书面语言与口语相提并论的……愿望，……不正如同那些想要把人的所有不同身份都等而视之的新哲人的愿望吗？"



《晾晒衣服》十八世纪版画 菱川师宣

· 18

那些在十八世纪已经形成民族语言的地方，仍然有巩固、推广和丰富其语言规范的任务。例如，在法国国民议会的一次特别告示中号召民众"摒弃作为封建主义糟粕遗产和奴隶制标志性残留物的各种行话与方言"。

正如本章一开始就已经提及的，十八世纪文学进程发展的不平衡性在深化。然而在欧亚大陆的两极（发展阶段全然不相似），以及在北美，却在相似的方向上进行着探索。十八世纪作家们的思想中经常产生将人类及其文化统一起来的思想。

还在十八世纪初，莱布尼兹就在思考东方与西方的接触与交往，甚至思考在遥远的未来创建统一的全人类共同语言的可能性。

十八世纪的全过程中，整个欧洲对东方诸国的生活、风俗和文化的兴趣不同寻常地增长起来。例如，法国早在十七世纪末就出版了多卷本的《东方文库》。十八世纪初出现了译自阿拉伯语、波斯语和别的东方语的作品。特别成功的出版物是《一千零一夜》（《天方夜谭》），它引发出众多的模仿作品。译成法语的很多这类书籍又从法语被转译成其他一些欧洲文字，其中也包括俄语。迦梨陀娑的《沙恭达罗》著名译本的译者，在英国有 B. 琼斯，德国有福尔斯特，俄国则有卡拉姆津，这足以证明当时欧洲对东方的兴趣。

俄国学者格拉西姆·列别杰夫致力于探究古代印度文化的奥秘。东方的题材、情节以及形象等变得十分流行。孟德斯鸠、伏尔泰、哥尔德斯密斯、维兰德以及别的许多人都关注起东方的题材和形象来了，哪怕在他们的想象中“东方”只不过是虚拟的浑然一体的东西。然而 П. А. 普拉维利希科夫写了一部题材为印度人民起来反抗汗国的悲剧，其中的纳迪尔-沙赫的形象却远非是“虚拟性的”。

更重要的是，已经在尝试根据人类共同性的思想，从理论上认识不同民族的文化了。

还在启蒙运动开始的前夕，意大利的维科就曾经说过：“在自然界中需要有一种对所有民族共同使用的理性的语言。”爱尔维修[①]在他的著作《论人》中确信，“人们的口味不同只以他们感觉的细微差异为前提”；原则上，所有的民族都具有一模一样的发展的可能性。作为证明，他援引了不同民族“民间谚语的相同”为例。

启蒙主义者们从自己的观念出发，认为理性是万能的，人的天性是同一的。赫尔德比别的一些启蒙主义者更加接近于“世界文学”这一思想。他仔细研究了不同国家民间的文学并发表了文集《民歌中各族人民的声音》。自然，他所能引用的只不过是不同民族中诗歌创作的个别范例。希望以一瞥而能睹世界文化的全部宝库在当时知识水平的条件下是没有可能的。然而他曾奢望过这种可能性，并把它留给继他而来的后代，他欢呼着说：“这将是怎样的一部著作啊，一部有关人种，有关人的精神、世界文化，有关所有的国家、时代、民族，有关各种力量、各种混合、各种形象的著作啊！”

---

① 爱尔维修(1715—1771)，法国唯物主义哲学家，启蒙思想家，著有《精神论》、《论人》等。——译注

第一编　西 欧 文 学

本编序言

十八世纪在欧洲文学史上标志着众多杰出的艺术发现。在这一世纪的前半期，在英国、法国、德国、丹麦等国的文学中发生了实质性的变化。很快，又发现这些变化的一致趋向，又发现作家们和理论家们提出的美学要求和准则具有明显的相似之处。到本世纪的后半期，南欧、北欧、东欧的文学也汇入到上述这些共性的洪流中来。

差不多在所有的欧洲国家中，都有新一代的作家涌到文学领域中来。这一代作家不仅为文学带来新的内容和新的形式，而且还带来对文学有影响的新观点。文学几乎被视为是改造社会的主要武器。在这方面，它已经有别于十七世纪的文学。很多作家之所以成为人们思想的主宰，正是因为他们起着勇敢的社会思想代言者的作用。文学本身的权威是在崭新的、异样的准则的基础上被确认的。在文艺复兴时代，模仿彼得拉克的语言和风格写作的诗人被称为彼得拉克派。而到了启蒙运动时期，被称为伏尔泰分子的人们一般不一定是拿笔从事写作的人，然而却是在宣扬伏尔泰对封建权威和宗教蒙昧主义表示憎恶的人。

欧洲文学中新的繁荣地带首先是与欧洲诸民族社会意识中革命情绪的激发相联系的。

十七世纪时，资本主义的荷兰看起来只不过是封建主义汪洋大海中的一个小岛。十七世纪末，资本主义制度在英国开始建立。十八世纪临近结束的时候，英国的美洲殖民地脱离它而组建成一个独立的资本主义共和国。法国正面临着一次最伟大的资产阶级革命。而在德国，在意大利，在斯堪的那维亚诸国中，反封建主义的意识形态缓慢地，却是一往无前地逐渐取得胜利。

十八世纪，尽管在个别国家中的民族发展方面有极其显著的差异，但是

也不难找出共同的思想和美学纲领。对封建制度的抨击，对教会所确定的宗教教条以及道德规范的批判，早在中世纪的文学中就已经出现。而到了文艺复兴时期，这种批判获得了更加深刻和概括的意义。十八世纪的特点就在于它从意识形态上对封建主义的进攻具有正面和涵盖一切的性质。反封建主义观点形成了一整套体系，强有力的思想运动——启蒙运动，已经成形。这一运动决定了大多数欧洲国家中文学发展的进程。

在哲学和社会观点体系中，对于思想家和作家来说最重要的是理性与自然。这种对理性与自然的概念并非什么新东西，早在前几个世纪就已经在伦理学和美学中存在了。然而启蒙主义者却赋予它以新的意义，并且把它既当作批判过去的理想，又当作确立未来的理想的主要准则。过去的东西在大多数情况下被斥之为不合理的。未来的东西被热情地树立起来，因为启蒙主义者坚信，通过他们努力，采用教育、劝说、持之以恒的改革，“理性的王国”是可以最终建立起来的。对于另一个概念——“自然法则”，也饶有兴趣地进行了讨论。最具彻底性思考的启蒙主义者令人信服地证明说，现存的农奴制度是违反自然本身的。争取建立新的、资本主义的制度就是要回归到理性与自然。约翰·洛克写道：“自然状态是一种自由状态，而不是专横；自然状态由自然界的法则支配，任何一个人都应服从于自然界的法则；揭示这些法则的理性教导所有的人：无论是谁都无权损害别人的生命、健康、自由和财产。”

从“自然人”这一概念中提炼出的那种道德和社会品质，正是十八世纪思想家和作家们想要在自己这个时代的主人公身上看到的。

启蒙主义者在那个时代还不能够看到历史前景中的新人。马克思在说

20·

到这种新人时提到，“在他们[①]看来，这种个人不是历史的结果，而是历史的起点。因为按照他们关于人类天性的看法，合乎自然的个人并不是从历史中产生的，而是由自然造成的。”(《1857—1858年经济学手稿》)。

如同文艺复兴时期的人文主义一样，启蒙主义也不是一种文学流派，而是充分和多层面地反映在艺术和文学中的哲学、社会学以及伦理学的一种观念。与大哲学家们(洛克、莱布尼兹、法国唯物论者、康德)一起，那些作为出色的语言艺术大师而闻名的杰出思想家们(伏尔泰、狄德罗、卢梭、莱辛、席勒、歌德)也都为启蒙主义思想作出了贡献。与此同时，思想与语言结合起来，启蒙主义者将文学作为重新教育和改造社会的武器而赋予其非同寻常的重要意义，制订了一些新的美学原则。新思想富于战斗性的反封

① 此处指亚当·斯密和李嘉图等“预言家”。——译注

建主义的特征决定了十八世纪文学的创新性质，导致了丰富世界文学的艺术方面新的发现。

文学还从来没有如同现在这样如此公开、紧密和有机地同哲学联系在一起。哲学被理解为“幸福的科学”和人类经济昌盛的科学（沙夫茨伯里[①]，重农学派[②]，以及百科全书派），闯入到生活的各个领域。启蒙主义文学也成了前沿阵地，各种对人和社会的新的、大胆的观点都在这里亮相并经受检验。有关“人的自然本性”的争论从学者们的哲学论文的书页上转移到了长诗、长篇小说和剧作的篇章中。洛克的《人类理智论》和教育学论文成了这一时代众多长篇小说的前提和出发点。哲学观念不仅是启蒙运动作家文艺作品中主人公们所讨论的东西，还被有机地放入叙事的底衬中，而且还在情节发展的全过程中持续地加以印证。例如，伏尔泰在他的中篇小说《老实人，或乐观主义》中与莱布尼茨争论；菲尔丁在他的《汤姆·琼斯》中对沙夫茨伯里的很多想法的争辩中占据上风；斯特恩在他的《商第传》中一方面依据洛克，一方面又在整部小说中风趣地同他进行着争辩。

十八世纪，正是在共同的思想奋进的基础上，才得以迅速清除上一世纪还明显存在的欧洲各国文学上的差别。

各民族之间交往的性质本身也有实质性的变化。交往的途径有很大的扩展，比起以往，交往发展的进程非常强劲，势头也很活跃。在十八世纪的全过程中，西欧思想生活上，特别是文学生活上的主要中心地点不只一次地转换着。最初，十七世纪末和十八世纪初，启蒙运动思想的中心是英国。随后，“接力棒”传到法国。用马克思和恩格斯的话来说，这时，洛克关于人类理性的起源的著作“很凑巧地在英吉利海峡那边出现了，它像一位久盼的客人一样受到了热烈的欢迎”（《神圣家族》）。这一形象的评价提供出一种生动的想象，即那种激情高涨的氛围，那种对启蒙运动成功的热烈而渴求的关注，也就是当时精神生活蓬勃发展的那种情景。英国启蒙运动者们所认知的思想，在伏尔泰、狄德罗和卢梭等人的创作中得到最彻底和最大胆的体现。稍后不久，在文学交往发展的过程中，为启蒙运动所波及的别的一些国家和地区的文学，也被英国和法国启蒙运动文学经验所充实，因而发扬光大和成熟起来。

启蒙运动文学的作家们意识到他们有着最基本的共同任务以及由此而不可避免地产生的锲而不舍地对邻国作理论上和创作经验上的探求的兴趣，这些都促进了启蒙运动文学民族之间交流的活跃。这既表现在翻译作

---

① 沙夫茨伯里，(1671—1713)，伯爵，英国道德伦理哲学家。——译注

② 重农学派，十八世纪后半期法国资产阶级的经济学派。——译注

品的大量增加，也表现在启蒙运动作家对别的国家文学生活不断增强的关注上。狄德罗写的《称颂理查逊》是深刻而敏锐的文学分析的范例，由于启蒙运动出发点的共同性，对于这种分析来说，民族的差异不成其为障碍。而狄德罗本人的代表作《拉摩的侄儿》也是欧洲读者们所熟悉的（不错，那已经是十九世纪初的事了，首先是通过歌德的翻译及注释，后来才通过法语原著）。米兰出版的《文学报》（1765—1776）不仅定期向自己的订户介绍英国和法国作家的作品，而且还介绍远在彼得堡出版的新书。

十八世纪国际文学交流的历史中，不乏这样的情况，即富于创新精神的启蒙主义文学作品不是在本土，反而是在异邦受到更为深刻的理解。例如，对于《鲁滨逊漂流记》的诠释，十八世纪的英国评论家中，没有谁能及得上卢梭。劳·斯特恩的同胞对他的理解深度反而比不上伏尔泰、狄德罗和歌德。

21· 在启蒙运动的思想家中间“世界公民”的观念很流行。这种观念是由启蒙主义对理性与自然的人类统一体这一信念而产生的。正因为如此，“世界公民”这一观念不仅不与启蒙运动者的民族意识相矛盾，反而有时往往是民族意识表现的具有历史性的必要形式。例如，哥尔多尼在他的喜剧《古董商之家》的献词中肯定地说：“所有国家的作家们组成一个统一的国家，并由于有这样一位美好的祖国母亲而成为同胞和兄弟。地域、疆土的遥远，气候的不同，语言的互不相似等等都不构成心灵和精神的差异；而生活在天之涯海之角不同城市、省份和国家中的学者们彼此相处则不异于居住在不同住宅中的一个国家的居民。因此，那种只看重自己的民族而瞧不起别的民族的人是错的；然而那种推崇外国人，却蔑视自己同胞兄弟的人也迷误得不轻。可以在不伤害法国人的同时，赞颂有才能的英国人，而我们在肯定我们杰出的意大利人的同时，也能够赞许这一个或那一个国家的人们。”

在意大利和德国，民族的统一问题多少还不是近期所能解决的，那么在这类国家中，“世界公民”的立场是反对残存的中世纪封闭状态和封建割据状态的一种表现。举例来说，对于席勒，我们可以这样来理解：在不同时期他曾分别是符腾堡公国和魏玛公国的臣民，然而他感到界限太逼仄了。因而他宣称：“我是作为一个世界公民而进行写作的，世界公民不为某一个公爵大人服务。”

设想自己是“世界公民”的启蒙主义者社会视野广阔，这就令他们不仅对自己的国家，而且也对别的一些国家的民族问题能给予关切，并且表现出友善的兴趣。哥尔多尼创作了若干部喜剧，这些喜剧的核心是别的一些欧洲民族的代表人物，剧作家认为，他自己的同胞们是有东西可以向他们

学习的(如《荷兰医生》、《英国哲学家》等等)。在解释后一部喜剧的构思时,作者在剧本的前言中写道,他的主人公,“值得尊敬的哲学家,来自民族深层,他的思想和判断能力比别的人更强”。

当封建主义和天主教统治下的西班牙受到英国人的憎恶并被视为最凶残的敌人时,笛福却在自己的作品《鲁滨逊漂流记》中写了几个西班牙人,这些人很正派,值得信任和结交为朋友,书中主人公就是这样对待他们的。

具有反封建本质的启蒙运动,在西欧不同的国家中呈现出各自特殊的性质。在英国,在法国,在德国,以及在其他一些国家中,启蒙运动文学的民族特征是由十八世纪这些国家里每一个国家的社会的、经济的与政治的发展特点所决定的,而且同时也正是由以前积累的全部文学传统所决定的。例如,在英国,十七世纪时已经发生了资产阶级革命,因此启蒙运动文学所面临的任务就不仅仅是同生活中所有领域里的封建残余作斗争,而且还要对新的资产阶级生活方式进行认知(这也反映在英国启蒙运动小说中)。相反,在政治分裂、经济落后的意大利,资产阶级革命尚未见端倪,这里既没有革命的资产阶级,也没有统一的第三等级阵线,而这一点对于当时法国的意识形态生活来说却是颇具代表性的。正因为这样,意大利启蒙运动者在批判贵族道德情操时,比起自己在法国和英国的同道来,一般都很温和,并且小心翼翼(试比较哥尔多尼的《帕美勒》与理查逊的同名小说)。同时(西欧启蒙运动文学的辩证的矛盾发展进程就在于此),正是由于意大利缺少具备革命条件的第三等级,才使得十八世纪意大利一些大作家免受很多“第三等级幻想”的侵扰,不至于将劳动人民与资产阶级混为一谈,而且甚至对某些启蒙主义的理论和理想的资产阶级色彩(例如,所谓“合理的个人主义”理论)予以尖刻的嘲讽。反之,甚至连狄德罗、博马舍、席勒等都染上了“第三等级幻想”。

同时,启蒙运动在西欧的每一个国家中并非是一种类型:这里遇到的是不同的社会性质、思想倾向以及流派的艺术潮流的特点;这些不同之间的斗争,在启蒙运动阵营内部有时达到相当尖锐的程度。A.哈勒尔就曾经严厉地指责过“无神论者”伏尔泰。可是同激进的卢梭比起来,伏尔泰本人还算是比较温和的。要知道,还有一些比卢梭更敢于大胆思考的作家(梅叶[①],空想共产主义者摩莱里、马布利,以及一些平民出身的作者,如迪洛兰等)。

十八世纪标志着美学思想不同寻常地急剧发展。“美学”这个词是1750

---

① 梅叶(1664—1729),法国唯物主义者,无神论者。——译注

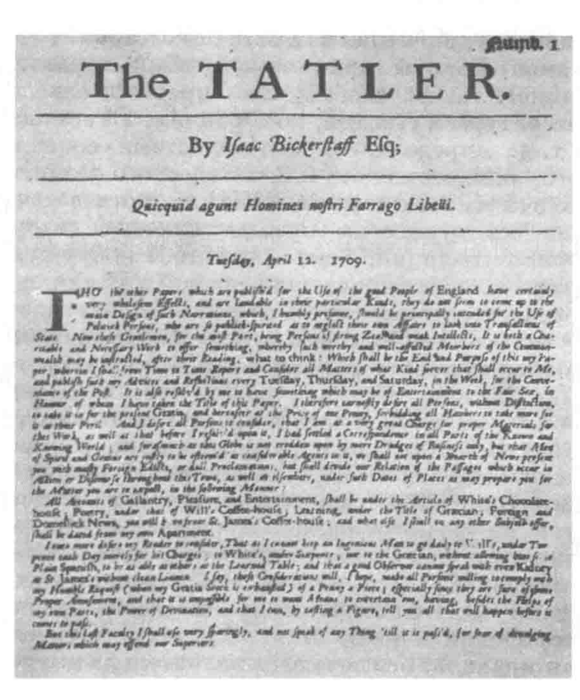
年由鲍姆嘉通作为科学用语加以使用的。在古典主义的拥护者和反对者之间,在戈特舍德与瑞士的评论者们之间,在卢梭和百科全书派人士之间,在赫尔德与康德之间,都展开了热烈的争论。对艺术的看法甚至在同一位作家身上也变来变去,歌德和席勒就是如此。他们从狂飙突进的立场上转而到了魏玛古典主义的前沿阵地。

然而,毕竟在美学思想的这一滚滚洪流中可以区分出一个主要趋向和启蒙运动时期的若干决定性原则。

对于绝大多数的启蒙主义者来说,积极的社会立场是其首要特征。他们全体都是改造世界的思想性艺术的拥护者(尽管他们对这种改造的规模以及方法的设想大有差异)。

文艺复兴时期的作家们往往是英勇的单打独斗者。人文主义者的小部分人首先是为先知先觉的志同道合者的精英社会所需要的。而启蒙思想则必定要依赖于广大的"接受启蒙的人"。与此同时,问题已经不只限于传播人文文化(如人文主义者传播古代语言、古希腊罗马文学和哲学的知识那样),而是要在全部的社会生活中确立仁爱、理性和公正的原则。

在十八世纪,人们喜欢说:"舆论统治世界"。这一表达通常被用来证明启蒙运动者们社会发展观的唯心立场。然而,这一表达也有合理的内核。


Numb. 1

The TATLER.

By *Isaac Bickerstaff* Esq;

Quicquid agunt Homines nostri Farrago Libelli.

Tuesday, April 12. 1709.

THO' the other Papers which are publish'd for the Use of the good People of England *have certainly very wholesome Effects, and are laudable in their particular Kinds, they do not seem to come up to the main Design of such Narrations, which, I humbly presume, should be principally intended for the Use of Politick Persons, who are so publick-spirited as to neglect their own Affairs to look into Transactions of State. Now these Gentlemen, for the most Part, being Persons of strong Zeal and weak Intellects, It is both a Charitable and Necessary Work to offer something, whereby such worthy and well-affected Members of the Commonwealth may be instructed, after their Reading,* what to think: *Which shall be the End and Purpose of this my Paper, wherein I shall from Time to Time Report and Consider all Matters of what Kind soever that shall occur to Me, and publish such my Advices and Reflections every* Tuesday, Thursday, *and* Saturday, *in the Week, for the Convenience of the Post. It is also resolv'd by me to have something which may be of Entertainment to the Fair Sex, in Honour of whom I have taken the Title of this Paper. I therefore earnestly desire all Persons, without Distinction, to take it in for the present* Gratis, *and hereafter at the Price of one Penny, forbidding all Hawkers to take more for it at their Peril. And I desire all Persons to consider, that I am at a very great Charge for proper Materials for this Work, as well as that before I resolv'd upon it, I had settled a Correspondence in all Parts of the Known and Knowing World; and forasmuch as this Globe is not trodden upon by mere Drudges of Business only, but that Men of Spirit and Genius are justly to be esteem'd as considerable Agents in it, we shall not upon a Dearth of News present you with musty Foreign Edicts, or dull Proclamations, but shall divide our Relation of the Passages which occur in Action or Discourse throughout this Town, as well as elsewhere, under such Dates of Places as may prepare you for the Matter you are to expect, in the following Manner:*

All Accounts of Gallantry, Pleasure, *and* Entertainment, *shall be under the Article of* White's Chocolate-house; Poetry, *under that of* Will's Coffee-house; Learning, *under the Title of* Grecian; Foreign *and* Domestick News, *you will have from* St. James's Coffee-house; *and what else I shall on any other Subject offer, shall be dated from my own* Apartment.

I once more desire my Reader to consider, That as I cannot keep an Ingenious Man to go daily to Will's, *under Twopence each Day merely for his* Charges; *to* White's, *under Sixpence; nor to the* Grecian, *without allowing him some Plain Spanish, to be as able as others at the Learned Table; and that a good Observer cannot speak with even* Kidney *at* St. James's *without clean Linnen. I say, these Considerations will, I hope, make all Persons willing to comply with my Humble Request (when my* Gratis *Stock is exhausted) of a Penny a Piece; especially since they are sure of some Proper Amusement, and that it is impossible for me to want Means to entertain 'em, having, besides the Helps of my own Parts, the Power of Divination, and that I can, by casting a Figure, tell you all that will happen before it comes to pass.*

But this last Faculty I shall use very sparingly, and not speak of any Thing 'till it is pass'd, for fear of divulging Matters which may offend our Superiors.

《闲谈者》扉页 1709年4月12日 伦敦

启蒙主义者们不仅在自己的著作中反映了封建社会的危机,而且还不遗余力地加速和深化了这一危机。这里正好用得着马克思说过的一句话,理论一经掌握群众,也会变成物质力量(《〈黑格尔法哲学批判〉导言》)。启蒙运动的思想无疑已经变成了物质力量。雅各宾派的政治实践就是最有力的证明。

十八世纪的一个意义重大的标志是书籍产品的蓬勃增长。书籍印数的上升,文学周刊的迅速传播,而在科学图书中民族语言最终将拉丁语排挤了出去

（试想，还在十八世纪之初，德国的几乎半数图书都是用拉丁语刊印的）。与狄德罗和达朗贝尔主编的《百科全书》（它的印数不多，价格昂贵，只有富裕的人才买得起）一起，如同倾盆大雨一样，各种小册子和政论性文章，劈头盖脑泼向读者。百科全书派的崇高思想就借助这些小册子和政论文，得以广泛传播和起到宣传作用。这些崇高思想也用小说的形式加以表现。只是在不久前才弄清了十八世纪存在的半合法和非法文学的许多详细情形；显示出诸如法国的迪洛兰或德国的维尔克林等作家的意义。列宁曾对此有高度的评价，他说："十八世纪老无神论者所写的那些泼辣的、生动的、有才华的政论，机智地公开地抨击了当时盛行的僧侣主义。"（《论战斗唯物主义的意义》）

与此同时，过去存在于哲学、政论以及纯艺术体裁之间的硬性界限正在消弭。这一点特别表现在早期启蒙运动中广为流传的随笔这一体裁上。与文艺复兴运动后期著名的随笔作家（如蒙田、培根、伯顿）的随笔作品相比，十八世纪启蒙运动时期的随笔作品（包括艾迪生和斯梯尔的杂志上所形成的这一体裁），无论就其内容还是就其形式，都受到更为广泛的欢迎。这一体裁通俗易懂，随意、灵活，这使它能够对各种事件做出迅速反应，同时还包含了非同寻常的领域，既接近于批判性文章，又与政论性抨击文相似，甚至还包含着启蒙运动小说的萌芽。 ·23

回忆录的意义在增长着（圣西门、伏尔泰、博马舍、哥尔多尼、卡·戈齐、阿尔菲耶里、卡扎诺瓦等人的回忆录），十六世纪至十七世纪早已广为流传的书信体作品也日益获得其意义。一些就社会、政治以及艺术生活中极其多种多样问题展开的争论性主张披上公开信（分明是为了见诸报刊）的外衣发表出来（例如，卢梭有名的《致达朗贝尔的论戏剧的信》）。启蒙运动一些著名活动家的私人来往信件也为读者们所获知（如斯威夫特所谓《给斯特拉的信》，伏尔泰、狄德罗等人的书信等等），这些信件理应成为文学和社会思想的文献。

另外一种文献体的作品也相当流行。这就是旅行或旅途札记。这类体裁的作品为风土人情的画卷提供了广阔的空间，同时也对社会的和政治的生活做出深刻的概括提供了可能（英国作家斯摩莱特的《法、意游记》早在二十多年前就预见到法国的革命）。

对重要人物的性格以及他们的主张予以如同证明文件那样准确的揭示引起了作家们极强烈的兴趣。这使得出现一些无可比拟的书籍成为可能，比如，由鲍斯韦尔记述的内容十分丰富的他自己与塞·约翰逊谈话的书就是这样一类作品。

各种极为不同的形式都表现出行文的灵活和生动。作者的插话、献词

(有时变成整篇檄文,例如斯威夫特在《一只木桶的故事》[①]中有名的献词《致太子殿下》),行文随意引入就任何一种哲学和政治命题进行的辩论,又插入一些故事、信件,有时甚至是说教等等。所有这一切都无限拓展了启蒙运动文学思想交流的可能性。一些玩笑和嘲讽取代了学术论文。例如,菲尔丁在讽刺喜剧《悲剧的悲剧,又名大伟人大拇指托姆的生平和死亡》中,就是为了艺术的真实、自然、大众化而与巴洛克风格及古典主义风格戏剧的盲目追随者们进行斗争的。为此他在自己的剧作里运用了反讽性的情节和形象,并同样对剧作做了"学术性的"反讽注释。如此看来,他是采用玩笑式的、幽默的形式,为捍卫启蒙运动美学的那些原则而斗争,这些原则正是后来狄德罗在论戏剧的著作中,以及莱辛在《汉堡剧评》中,采用严肃的时评体裁所捍卫的。

在这里有必要指出启蒙运动作家所推出的理论原则与他们的艺术创作之间的区别。当时那种具有历史局限性的理论不可以机械地移用到他们根据艺术规律创作的经典作品之上。比如,两个世纪以来的历史经验令人信服地推翻了十八世纪经济学家亚当·斯密和李嘉图在他们的著作中所构想的"鲁滨逊模式",然而这动摇不了笛福这部小说在全世界读者心目中的荣耀。一代一代的新的读者都继续赞美着鲁滨逊在荒无人烟的一小块土地上所建立的功勋。笛福小说主人公的这一例证在读者心中培养了一种信念,那就是人的双手和人的智慧具有无限的能力。卢梭确信,每一个学会阅读的孩子第一本应该得到的就是这册书。

理所当然,《鲁滨逊漂流记》教育作用的权威性之所以受到确认,仅仅是因为笛福找到了那样一些艺术手段,这些艺术手段使得他能够将自己有关人以及人在世上进行活动的使命的想法令人信服地表现出来。

所谓"鲁滨逊模式"在理论上是不成立的,但是作为一种艺术形象,它反映的是时代的伟大气概,即奋力否定过去以及对未来满怀欢乐希望的那种时代的伟大气概;与此同时,它还包含着全人类共同的、乐观向上的涵义。笛福这部小说作为例证,很具代表性:它似乎令人觉得,这不过是在平淡讲述主人公"奇异的冒险经历",一个全世界小朋友喜爱的鲁滨逊在荒岛上停留的故事,然而,只要仔细探究,就可以发现其深刻的哲理性内涵。

启蒙运动文学无疑超越了启蒙运动的哲学理论学说,须知,活生生的艺术形象的逻辑力量比抽象的纯理性的条条框框更有效。在十八世纪文学史的进程中可以观察到启蒙运动独特的"自我批评"的表现。它在不同的作

① 又译《一只澡盆的故事》。——译注

品中以不同的方式显示出来。比如显示在《格列佛游记》中，在《弃婴汤姆·琼斯的故事》中，在斯特恩的《商第传》(又译《项迪传》)中，在狄德罗的《拉摩的侄儿》中，当然，还有在歌德的《浮士德》中。启蒙运动的理性在这里仿佛在对它本身进行检验，时而采用玩笑、幽默的方式，时而采用悲剧性的、严肃的方式，探寻着自己的效能与权威的疆界。当然，还需要包括法国革命以及热月政变等在内的漫长而悲剧性的历史经验，才使得歌德能够在他的《威廉·迈斯特的学习时代》中不由地指出："我们生活的总和有时不能够被理性不留余数地整除，永远总是剩下某种奇异的分数。"这一结论是逐渐形成的，而且也是启蒙运动作家热烈的艺术思想不断探索的结果。十八世纪文学上的启蒙运动的自我批评，意味着放弃那种简单化的、刻板的、僵死的解决精神问题和社会问题的办法。这种颇具特色的辩证法的萌芽(远远走在未来的现实主义各阶段之前)可以说已经包含在对从"高尚的"温情到"低贱的"自私的急剧过渡的分析中了。这既可以见之于斯特恩的作品《感伤旅行》，又可以见之于狄德罗的《拉摩的侄儿》的戏剧冲突中，在那里，真理在德高望重的纯理性主义哲学家同恬不知耻的恶棍拉摩之间的争辩中，非常具有嘲讽性地来去往复地展现着自己对立的方面……文学作品中所展开的启蒙运动自我批评的这一过程非常卓越地在《浮士德》里完成了。辩证关系在这一作品中被理解为生活的规律，理性在其所并列从属的人类全部实际生活实践关系中被接受："理论是灰色的，而生活之树长青。"这种自我批评在其基础上有客观的规律性：在历史的发展过程中，暴露出启蒙运动意识形态本身所蕴涵的各种矛盾，尽管这些矛盾是在较晚时期才看得清楚，这就是，"理性的王国不过是资产阶级的理想化的王国"(恩格斯：《社会主义从空想到科学的发展》)。十八世纪非常敏锐的头脑已经觉察到很快就会在第三等级的内部显露出来的社会对抗的某些征兆，尽管暂时，第三等级还组成统一阵线在反对着共同的敌人——封建法统。

十八世纪下半叶美学理论的某些原则，部分地已经预告了启蒙运动的浪漫主义的批评。例如，早在十八世纪五十年代末，埃·伯克[①]就已将崇高的概念与启蒙运动者们的优美概念(优美这一范畴是与理性及善良等范畴不可分割的)对立起来。他认定，崇高是靠惊恐和惧怕等阴郁的情感来维持的，而且丝毫不排除痛苦，甚至憎恶的感受。

明显是反动的反启蒙运动的思想观念也产生了。德·萨德以一种恬不知耻的嘲讽为情欲的反常和折磨进行辩护，说什么，如果类似的情欲得以

---

① 伯克(1720—1797)，英国评论家。——译注

在人的意识中产生，那就意味着，它们也是“自然”的，而“自然”，是启蒙运动的伦理奉为至尊的裁判！

十八世纪启蒙运动文学首先以其题材丰富和体裁的多样化而令人惊叹。伏尔泰有一句流行的名言：“除了令人生厌的体裁之外，所有的体裁都是好的”。这仿佛就是强调要摒弃任何规范性，不愿推崇某一种体裁而贬低其余的体裁。

然而，毕竟多种体裁的发展是不平衡的。十八世纪主要是一个创作散文作品的世纪。艺术方面取得的重大进展首先与长篇小说这一体裁相关联。长篇小说这种体裁将高昂的伦理道德热情同对当时社会各阶层的生活习俗的描写技巧结合在一起。尽管之前的那些时代西欧文学早已提供出不少具有重大意义的长篇小说范例，如塞万提斯的《堂·吉诃德》、格里美豪森的《西卜里切里木斯》、某些流浪汉小说、拉法耶特夫人的《克莱夫王妃》等，然而，只是在十八世纪，长篇小说这一体裁才在实际上取得普遍的认可。同时，启蒙运动时期的长篇小说这一概念的涵义很广，与任何狭隘的形式规定毫不相干。

此前从未有哪一个时代如同十八世纪那样，推出过如此纷繁多样的长篇小说类型。正是在散文创作的领域内才做到了具有世界意义的艺术开发。理查逊的书信体长篇小说，德国的教育小说（如维兰特、歌德等），法国的哲理性中篇小说，全都是开创性的。笛福的《鲁滨逊漂流记》，斯特恩的《感伤旅行》以及卢梭的《新爱洛绮丝》，就它们的结构来说，都是无与伦比的，而它们在描述人物方面的不落旧套的手法也是令人叹为观止的。

十八世纪叙事散文创作的丰富性和多样性并不只限于启蒙运动本身的长篇小说。诸如普雷沃的《曼侬·莱斯戈》或者绍尔德洛·德·拉克洛的《危险的交往》等书只是在某些个别边缘上与时代的主流社会思想有所接触。与此同时，它们与同时代的文学进程并不隔绝。有关德·格里欧骑士和曼侬·莱斯戈的故事的人文主义构想符合启蒙运动本身的精神，而其对人的性格的描述技巧，则在很多方面开了感伤主义艺术发现的先河，这就是多方面考察人物的个性，亦即在人物个性善与恶、德行与罪愆结合在一起的矛盾中考察人物（斯特恩的作品，卢梭的《忏悔录》等）。绍尔德洛·德·拉克洛的书信体长篇小说继续了理查逊、卢梭的传统，同时又为十九世纪和二十世纪的批判现实主义开辟了道路。

25· 前浪漫主义时期推出了全新类型的长篇小说。这已经是对抗启蒙运动乐观主义并进而对它的一种争辩，也是对塑造纲领性正面人物——理性思想体现者的一种拒绝。

剧院对于启蒙运动者来说是他们的讲坛。菲尔丁的讽刺喜剧以及哥尔多尼的几乎所有剧作，博马舍的《费加罗的婚礼》和席勒的《强盗》等，都不是为专业人士创作的；这些剧作的演出对象是人民大众，这是十八世纪社会斗争的行动。与古典主义的悲剧在一起（这些古典主义的悲剧也是非常多样化的），十八世纪还开创了一种新的体裁，即市民剧，它反映了剧院的大众化进程。最后，以霍尔堡、盖依、菲尔丁、谢里丹、博马舍、哥尔多尼等为代表的一批大师所创作的喜剧呈现出特别繁荣的景象。

十八世纪戏剧杰作的巨大影响力不仅仅在于揭露封建主义的世界，不仅仅在于在剧院舞台上高声呼喊出的严厉而无情的对封建主义的判决。揭露者本身，也就是剧中主人公——启蒙运动纲领的体现者（例如，卡尔·穆尔或者乐观、机敏的平民女子米兰多琳娜等）的形象深深地打动和吸引着观众的心。这一时期文学的特殊性之一也正在于此。这一特殊性即体现在正面主人公身上的崇高的道德情操理想。十八世纪的作家们在塑造这些形象时，解决了创新的任务。这些作家在歌颂新的、资产阶级时代热情蓬勃的人物时，远非一味将资产者理想化。无论如何，并非在启蒙运动文学作品中出现的有美德的资产者形象都会给众多作家带来世界性的荣誉。李洛[1]的《伦敦商人》之所以能够流传下来，也许是因为得益于萨克雷模仿它而写的恶毒的讽刺性作品。而盖依的《乞丐的歌剧》和博马舍的《费加罗的婚礼》则至今仍然有其生命力。

十八世纪所向披靡的否定与批判一切旧事物的精神自然而然地促使了讽刺作品的繁盛。尤维纳利斯[2]的名言："很难不写讽刺作品"成为瑞士诗人哈勒尔献给自己的长诗的题词。然而，这一题词也可以给孟德斯鸠的《波斯人信札》做题词，也可以为斯摩莱特的若干长篇小说，为巴尔尼的讽刺长诗《一天》等做题词。讽刺渗透到所有体裁的作品之中，并且推出了享有世界声誉的大师（如斯威夫特、伏尔泰等）。

启蒙运动时期的诗歌创作相当逊色。十八世纪前半期纯理性主义的统治显然不太有利于抒情诗创作的发展。大多数启蒙者也在相当程度上表现出对民间文学的否定态度。他们视民歌为"野蛮的声音"，他们认为民歌是原始的，不符合理性的要求。只是到了十八世纪末期才涌现出一批进入世界文学之林的诗人：彭斯、席勒、安·谢尼耶、歌德等。

在这里，维柯，特别是赫尔德的作用是引人注目的，后者不仅出版了不同民族的民歌集，而且还从理论上论述了人民性这一课题。对于同时代的

---

① 或译理娄。——译注

② 古罗马讽刺诗人。——译注

人来说，维柯对“真正的荷马的发现”，以及赫尔德将民间口头创作的作品与书面文学杰作相提并论，都是出人意料的。将立陶宛少女的歌同萨福的歌进行比较听起来就如同是在向那些对无法仿效的伟大古代经典作家们的顶礼膜拜者们提出的挑战。

正如上面已经指出的那样，启蒙运动指的是一种意识形态，而在艺术创作方面，它却有形形色色的流派。在西方的文艺学中，整个十八世纪全欧洲往往都被看作是从十七世纪的古典主义向十九世纪的浪漫主义进化的标志。在这样一种看法下，十八世纪就没有被当作一个特殊的时代而加以研究；启蒙运动时期文学的特殊性被忽略，那决定世纪精神的哲学、社会政治以及美学原则的一致性也被视而不见。

与此同时，每一流派的作用也只是在与这一共同思想倾向的相互参照时才得以理解。还需要考虑到的是，启蒙运动文学是在别的一些流派，即非启蒙运动文学流派的包围中发展起来的，是在同它们的斗争以及同它们的相互影响中发展起来的。

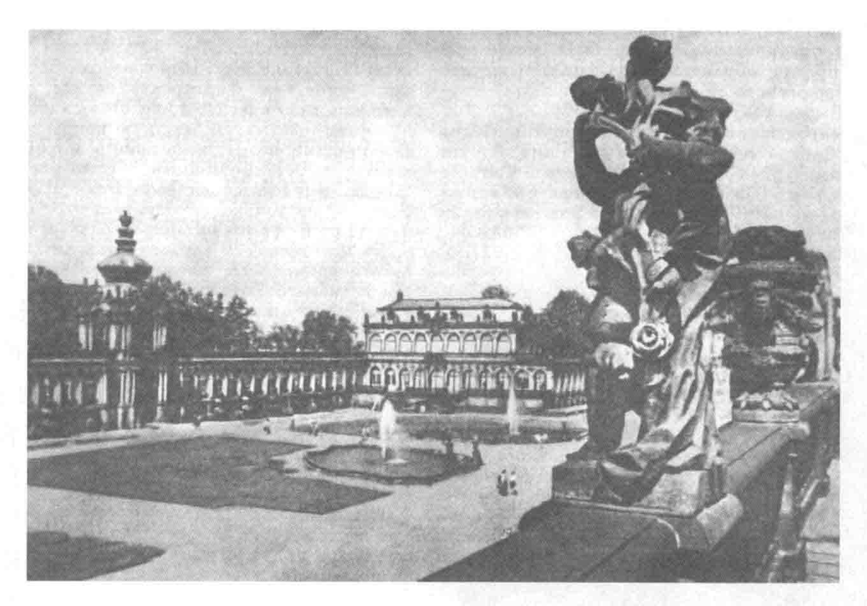
巴洛克在这时已经不像在十七世纪时那样起领头羊的作用了。诚然，在建筑方面，部分地也在不少国家的造型艺术方面，很长时间内还继续创造出相当一部分巴洛克风格的作品。而在文学中，我们所见到的往往只是巴洛克回潮的反响（德国京特和布罗克斯的抒情诗，英国德莱顿剧派的诗歌与戏剧，卡·戈齐创作的童话剧，尤其是袍剑喜剧）。西班牙存在某些例外。在那里十七世纪的巴洛克流派在十八世纪却作为民族的传统而与古典主义对抗。对于当时的很多活动家来说，古典主义只不过是一种外来现象而已。巴洛克的传统在奥地利的戏剧界仍然保持其活力。

26·

作为巴洛克个别特征特殊变种的洛可可不仅在十八世纪的造型艺术中，而且也在文学中有较广泛的流传。这是一种享乐主义的艺术，在这种艺术中以间接的方式反映出封建专制制度的危机。洛可可的艺术家和诗人歌颂及时行乐的生活，歌颂“情爱与艳遇”的风流韵事的游戏生活，歌颂酒神与爱神主宰的转瞬即逝的欢庆生活。然而，在洛可可艺术中，在对世俗生活感官欢乐的这种刻意而又以自我为中心的崇尚的无忧无虑中，却不免衬托着一种意识，即这种欢愉本身也是朝露夕华和转瞬即逝的。正因为这样，甚至在华多或者弗拉戈纳尔[1]的最具欢乐场面的赏心悦目的画幅上也蒙上了薄薄一层忧郁的阴影，“温柔的巴尔尼”（普希金语）在自己的抒情诗里也是如此。

---

① 华多（1684—1721），弗拉戈纳尔（1732—1806），法国画家。——译注



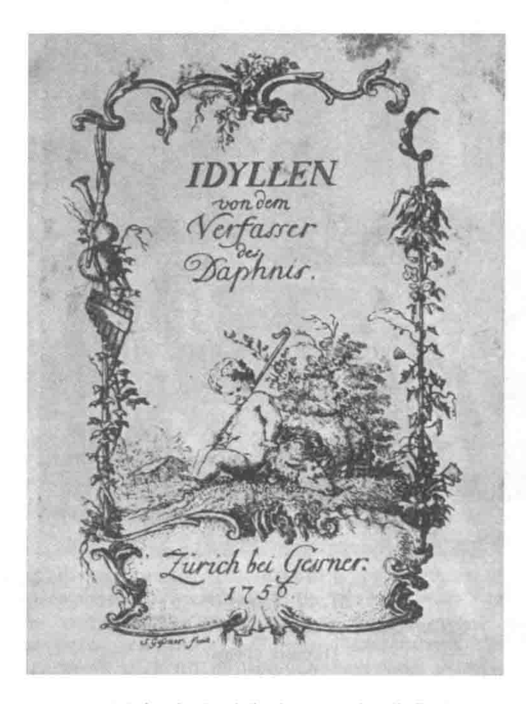
《茨温格尔宫建筑群》佩佩尔曼 1711—1728 年 德累斯顿

洛可可诗作的风格是形式雕琢精巧、机敏的文字游戏、美不胜收的风景、半吞半吐和欲说还休，有时多情又近似轻佻。

不过，洛可可也如同产生了它的巴洛克一样，本身也并非是一个统一无间的流派。如果把洛可可只看成是一种贵族社会的现象，那将是原则性的错误。对于启蒙运动的作家来说，洛可可这一派别往往能够成为情欲解放的一个阶段。洛可可的诸如享乐主义、对教会假仁假义的吃惊等特征，是很合启蒙运动者心意的某些方面的。因此，我们可以在狄德罗的《泄露隐情的首饰》和伏尔泰的《奥尔良的少女》中，发现洛可可特征的反映。梅塔斯塔齐奥和维兰德对洛可可的传统也都持积极的态度；对于青年时代的歌德来说，洛可可的经验在创作中也是有迹象可寻的。

在十八世纪的文学中，由于受到启蒙运动的影响，古典主义也在经历着复杂而深刻的变化。的确，布瓦洛以及高乃依和拉辛的艺术典范的权威在长时间里仍然是无可争辩的。甚至在正规信奉十七世纪美学教条的法兰西本国，伏尔泰悲剧的新内容也主宰着一种新的描绘人物和环境的方式。着重点有所改变，背离具有十七世纪古典主义特点的世界人类中心论观念的情况正在发生。伏尔泰，这位剧作家以及哲理性小说的作者的注意力已经不再集中于个别人物身上，而是集中于社会本身之上，因为个人是社会的组成部分。出现了新型的主人公，例如，智者(《查弟格》)，他极力启蒙别人，努力“将精英知识圈里的真理拿出来”(Д. Д. 奥布洛米耶夫斯基)。伏

尔泰笔下的悲剧结构本身也在起变化,绘声绘色的成分在增加。伏尔泰在强烈排斥莎士比亚的同时,也开始考虑莎士比亚的创作经验。



《田园诗》扉页 盖斯纳 1756年 苏黎世

十八世纪的剧作家,其中也包括古典主义者,从他们对戏剧规定的教育、宣传任务出发,为自己的作品加强了政论的声音,往往将主人公变成启蒙运动思想的传声筒。到十八世纪末,革命的前夕,马-若·谢尼耶的戏剧和大卫的绘画,都是创新的。在意大利,古典主义作家们在同巴洛克传统的斗争中不仅仅以古希腊罗马的范本(品达罗斯、阿那克里翁)为依据,而且还依据文艺复兴时期本民族固有的经典文字(彼得拉克以及十六世纪的彼得拉克派作家),并且依据的是他们之中的佼佼者,如巴尔尼;在巴尔尼作品中风格和语言的严格古典主义性质与对当时社会现实的嘲讽结合为一体,这样就自然而然使传统的古典主义诗学艺术的潜能有了实质性的扩展。类似的现象还可以在英国的古典主义中看到。亚·蒲柏在他的长诗《温莎林》中描绘出英国风景的真实特征,而在贺拉斯式的讽刺作品和信札中,则学习古希腊罗马的经典作品,塑造出自己英国同代人的非常生动的肖像,以至于读者都能够准确无误地辨认出它们的原型。因此,布瓦洛所坚持的“通用性”原则也不攻自破。因为就他的《诗的艺术》一书的构想来说,他制订出所有国家的艺术都通用的规则,而不仅仅只适用于法国人:样板是独一无二的——这就是古希腊罗马的作品。

然而在十八世纪的剧烈争辩中,没有来自这一虚拟的古希腊罗马模式的任何东西。例如德国的戈特舍特在各方面都认可法国古典主义(同时,与其说他信赖法国文学的创作经验,不如说他遵循的是布瓦洛的理论)。莱辛针对这种情况讽刺为崇尚外国,而在他的论著《拉奥孔》中则给予古希腊罗马艺术以新的诠释。他推翻了贺拉斯的一条最重要的论述(即诗与绘画近似),同时援引希腊雕塑的样板作品,以及荷马和亚里士多德,从而创

建了启蒙运动的有积极作用的艺术原则。

同时产生的温克尔曼的理论只部分地与布瓦洛的诗学理论呼应。它对同时代人思想的影响与法国古典主义无关,歌德和席勒的魏玛古典主义,虽然承袭了温克尔曼的理论,却全然是独创的,在别的一些欧洲国家的文学中没有相同的例证。

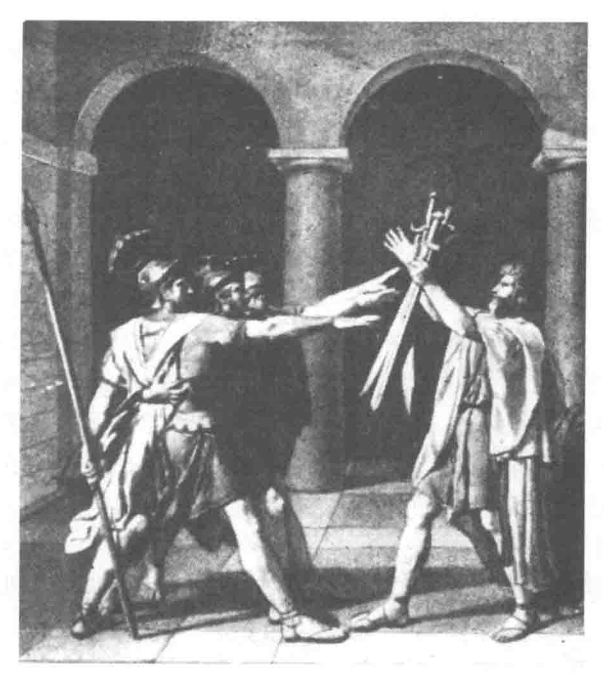
伟大的魏玛作家的独特性如此强烈,以至于法国的文学史家们(例如,安里·佩尔)从自己民族文学创作的经验出发,一般都对歌德和席勒是否属于古典主义而表示怀疑。事实上,悲剧《伊菲格涅亚在陶里斯》的体裁本身是创新的,在这部悲剧中,冲突被和解取代,而女主人公则成为启蒙运动的"纯粹人性"理想的体现者。在歌德的《罗马哀歌》中,对于古希腊罗马文学的传统也有新的思考:这首先是罗马诗人卡图鲁斯、提布鲁斯、普洛佩提乌斯的传统,这一传统并非透过十七世纪规范的棱镜被接受,而是以它的历史独特性而被领悟。于是在我们面前同时出现的是,与歌德同时代的罗马,而在这背景上的则是作为抒情主人公、当代意识(即启蒙运动乐观主义)的体现者、诗人以及思想家的歌德。席勒,在他着手写作《玛丽亚·斯图亚特》时,阅读了高乃依的作品,并在写给歌德的信(1799 年 5 月 31 日)中指摘"虚伪的趣味"和"法国式的坏习惯"。在席勒晚期的古典主义抒情诗中特别尖锐地表达出对理想期待而不遇的忧愁,而在他的《胜利者们的节日》中,悲剧性的语调已经掺入到各种形象的浪漫主义体系之中。

·28

由此看来,如果说在十八世纪之初,在十七世纪法国模式的基础上古典主义的统一体系尚能被接受的话,那么在不同国家内新的启蒙运动主题被艺术地掌握的过程中,就会形成各自民族的古典主义变种。实质上,这些变种动摇了十七世纪的规范美学。

感伤主义成为十八世纪的一个崭新的文学流派。崇拜情感对于启蒙运动者来说与崇拜理性并无矛盾。无论崇拜情感还是崇拜理性,启蒙运动者关注某种在他们看来是自然的法则,并借此来确定现实的人的行为。自然对他们来说是理性的,而理性则是自然的。

在早期启蒙运动者那里理性是占主导地位的。因此,可以说,这是启蒙运动历史上的纯理性主义阶段。某些文学史家只承认这一阶段才是本来的启蒙运动。然而,启蒙运动绝不可以只归结为一种纯理性主义,它实际是一种哲学的、社会的以及美学的思想的复杂综合体。假如人为地缩小这一运动的范畴,并将诸如斯特恩的小说、卢梭的《新爱洛绮丝》、歌德的《少年维特之烦恼》,以及"狂飙突进"时期的所有诗人和剧作家都统统排斥在外,那是不合理的——换句话说,如果将所有在美学方面出现的新的事物、十八世纪下半叶出现的非常重要的现象,即我们首先将之同"感伤主义"这一概



《荷拉斯之誓》雅克·路易·大卫 1784—1785年
巴黎 卢浮宫

念联系起来的现象，都排斥在启蒙运动范畴之外，是不合理的。

不言而喻，感伤主义产生在启蒙运动较晚时期也并非偶然，毕竟是因为当时以纯理性主义的方式看待生活的局限性显露出来了。然而，在抛弃冷冰冰的理性的同时，感伤主义者却还保持着对启蒙运动人文主义社会理想的忠诚。在很多场合，感伤主义者在揭露他们当时的封建等级制度的生活实际时，远较纯理性主义的启蒙运动作家所做的更为坚决和激烈。只要想想“狂飙突进”时期作家们优秀作品中所表达出来的那种战斗性的政治倾向就足够了。

不可以把启蒙运动文学中感伤主义的地位单一化。宣扬情感占主导地位，其实是同启蒙运动内部各个流派都有所结合的。感伤主义本身比早期启蒙运动更具矛盾性。向“自然人”的情感求助，可能引发对各种形式的压迫和专横的“违背自然性”的反抗，不过“自然人”的种种情感也可能离开现实生活而进入到多少有些抽象的对假定的、忧郁的大自然怀抱的幻想中去。

在卢梭的世界观以及他的创作中，感伤主义是同他在社会领域非常激进的立场联结在一起的。但是卢梭的追随者并不总是他的社会、政治理想的拥护者。卢梭在长篇小说《新爱洛绮丝》中所表达的那种对情感的赞扬往往被完全脱离开他的伟大思想，即脱离开这位激烈地捍卫民众权利斗士的伟大思想而被接受。因此，在卢梭的崇拜者队伍中既有罗伯斯庇尔，又有玛丽·安托瓦内特[①]。在十八世纪末和十九世纪初的欧洲文学中，都有人援引卢梭的思想，援引者中既有席勒和拜伦，也有不同政治信仰的作家

29·

① 罗伯斯庇尔（1758—1794），杰出的法国资产阶级活动家；玛丽·安托瓦内特（1755—1793），法国国王路易十六的王后，王朝被推翻后被处死刑。——译注

夏多勃里昂。

作为一种艺术流派，感伤主义在描写人的本性方面开创了新的层面。正是卢梭和斯特恩的创作经验，将要给司汤达和托尔斯泰的创作造成实质性的影响，并且在二十世纪现实主义文学中将要以多种面目显露出来。

在文学史上，感伤主义并不总是能够同前浪漫主义分得界限清楚。与此同时，它们仍然是不同的现象（当然，这并不排除二者之间的联系与相互影响）。其主要区别在于，感伤主义是启蒙运动成熟时期的一种文学流派，而前浪漫主义则是启蒙运动思想处于危机时期，甚至直接拒绝启蒙运动思想时期的一种表现。

主要在十八世纪后三分之一时期产生于文学中的前浪漫主义现象，就其社会的、意识形态的以及美学的性质来说，是成分驳杂的，正因为如此，“前浪漫主义”这个名词本身往往受到质疑。

例如，在英国文学中，同前浪漫主义联系在一起的是从毁灭中抢救几个世纪传留下来的诗歌珍品的努力（而这些诗歌珍品是人民所创作的），是从历史性的破坏和使之趋同化的“工作”中抢救这些世纪珍品的努力；而这种历史性的破坏在英国农业和工业转型时期表现得特别明显，那时候，整个阶层与阶级正在消灭，宗法制度的民间观念以及口头诗歌的整个世界也遭到被遗忘的威胁。为了想要保存正在永远消失的古老遗产，就出现了民间短篇叙事曲和歌谣搜集者的著作（珀西[①]），之后还出现了模仿这些文学遗产的作品，其中最出色的是引发最广泛文学反响的麦克菲森仿作的莪相的长诗。与此同时，约·高·赫尔德也有类似的举动，他是《民歌中各族人民的声音》一书的编者，并在自己的文章中直接援引了珀西和麦克菲森；不过，在论述德国文学时，通常并不将前浪漫主义当作一种现象看待。

其次，有实质性意义的是，启蒙运动意识形态和美学思想的反对派也是在那些年里产生的。例如，既深深蔑视信奉理性哲学的菲尔丁，又深深蔑视哥尔德斯密斯的华尔浦尔就是这样的人，他撰写了幻想骑士中篇小说《奥特朗托堡》。华尔浦尔遵循理论家伯克所倡导的描写恐怖与神秘的美学主张，耸动地用种种噩梦般非理性的“逻辑”来取代健全思维的和自然法则的逻辑。

然而，这种所谓“哥特式”小说的概念也并非是具有单一涵义的。例如，有人企图将表达隐晦与神秘事物的诗歌与对这种诗歌的完全合理的解释结合起来（例如，A. 拉德克利夫夫人在小说中就是这样做的）；与此同时，类似

---

① 亦译波西，托马斯·珀西（1729—1811），编有英国古诗选《英诗辑古》（1765）等。——译注

的小说往往含有对封建暴政、教会霸道，以及迷信的批判。

由此可见，前浪漫主义这一概念是十分难以确定的，而且在理论上也是不准确的：如果说启蒙运动世界观的危机、隐蔽的和直露的反启蒙运动的宣传等不同层面是显而易见的话，那么极具争议性的问题就是，人们在多大程度上超前想到了浪漫主义，而这个浪漫主义，就其意识形态和美学来说，在实质上是区别于那些称之为前浪漫主义现象的。

十八世纪在现实主义历史上的贡献异常重要。文学的主题不同寻常地扩展并走向平民化，第三等级出身的新的主人公开始占据主要位置。对生活真实的要求，对人的本性深刻认知的要求，经常在菲尔丁、哥尔多尼、狄德罗、莱辛、“狂飙突进”运动的作家的言辞中回响着。

菲尔丁现实主义地重新理解亚里士多德的模仿论，将小说家与风俗历史学家等同看待，并认定小说家理应“同所有不同身份和等级的人”交往，“因为所谓上流社会的身份并不能教会他熟悉低层阶级人们的生活，熟知人类社会低贱部分的人也不可能为他揭示高层社会那部分人的风尚”。而且，菲尔丁还认为，小说家甚至比历史学家更具有优势，因为后者受制于必须追踪事件发展的进程。小说家则有权放弃所有无关紧要的东西；他再现生活时，将它加以概括，并且揭示它内在的戏剧性矛盾，而这些矛盾正在制约着生活的发展。菲尔丁写道：“我们……有意要保持的更多是那些从事描绘革命变革作家们的写作方法，而不是模仿辛勤劳苦的有多部著作的历史学家。历史学家……认为自己有责任耗费那么多的纸墨来详尽描述没有
30· 任何意义和价值的事件的岁月，而不愿描述当时世界历史舞台上正在上演着的最伟大的戏剧。”菲尔丁在他的有关喜剧性事物的理论中特别将它的批判、揭露的功能突出出来。

狄德罗有关戏剧诗的论述之所以精辟，不仅在于为了舞台艺术的自然和简洁而同古典主义进行论争，而且还在于他给剧作家提出了描述各种社会“状况”的任务：换句话说，一个人的个性应从他的社会存在中去理解。狄德罗《谈演员的矛盾》，也如同他的《沙龙》（对绘画和雕塑新作品进行评论性分析的著作）一样，包含着论述艺术与现实生活之间相互关系的深刻思想。狄德罗一再证明说，艺术家的使命不是刻板地临摹生活，而是应该用特殊的形式再现它。一些个别的、枝节细微之处，为了艺术形象的整体性，不仅可以而且应当牺牲掉。

启蒙运动时期现实主义美学的重要论点是由莱辛在他的《拉奥孔》和《汉堡剧评》中奠定的。

十八世纪的许多作家都力图使读者相信，他们写的书都不是臆造的，而

是真实的、几乎是所发生事件的文献记录。首先这是新一代的读者所要求的。读者以特殊的信任来看待这种书，其扉页上注明："他本人所著"（也就是说，由故事主人公所著），或者起码如《摩尔·弗兰德斯》的标题注明："根据其本人札记所撰写"。理查逊的《帕美勒》，或者歌德的《少年维特之烦恼》之所以广泛流传，不免要归功于男女读者们天真地相信这是出版商得以成功地将主人公真实的信件和日记公之于众。人们之所以把各种小说故事发生的地点当作圣地来瞻仰，也是同上述对艺术作品的类似看法有关的。但是，不言而喻，对于作家们自己来说，这种所谓真情实事的错觉只不过是他塑造艺术形象的一种手段，一种发掘现实生活各种新层面的途径。

在本世纪的文学中还有一些作品也占有一定的地位。这些作品的作者很少关注他们所写的是否合乎情理（如伏尔泰的《憨弟德[①]》和他的那些哲理性中篇小说），他们青睐幻想性的情节（例如克林格和歌德根据民间有关浮士德的书籍的传统而写成的浮士德故事）或者根据虚构的历史素材创作的寓言劝诫剧（如莱辛的《智者纳旦》）等。

最后，在谈到十八世纪作家（其中也包括现实主义作家）艺术地把握世界的各种特点时，还需要指出一种特征，即教诲。某些文学史家甚至在名词上予以强调：他们为了区别于十九世纪的批判现实主义，把十八世纪的现实主义称为醒世劝善的现实主义。当代的英国研究者 A. 凯特尔称十八世纪的小说为"可资垂训的寓言故事"。

这种"醒世劝善"来自于启蒙运动的意识形态任务，因此它不仅表现在启蒙运动现实主义的作品中，而且也表现在其他一些流派作家的创作上，特别是表现在十八世纪的古典主义中（例如，具有代表意义的是马·若·谢尼耶所写的悲剧《查理九世，或称帝王们的教训》）。在很多感伤主义的作品中也不难发现这类"教训"（在哥尔德斯密斯的《威克菲尔德牧师传》中醒世劝善表现得特别明显）。由此可见，新的启蒙运动课题产生了新的艺术形式；在新的启蒙运动课题中醒世劝善与启蒙运动艺术的诗意与真实性并不矛盾。醒世劝善是与必须努力将这种或者那种重要的社会或伦理思想传递给读者有关，也与诱导读者确信理性的优越地位有关。十八世纪一些著名长篇小说的人物设置都有"可资垂训的寓意故事"的逻辑：自然的、正常的人的天性与所有不符合这一标准的东西相对立。有众多正面主人公：鲁滨逊和汤姆·琼斯，伏尔泰的老实人和费加罗，纳旦和马克斯·皮科洛米尼。然而，这绝对不是截然分明的善人与恶人，天使与坏蛋之别。真理

① 或译《老实人或乐观主义》。——译注

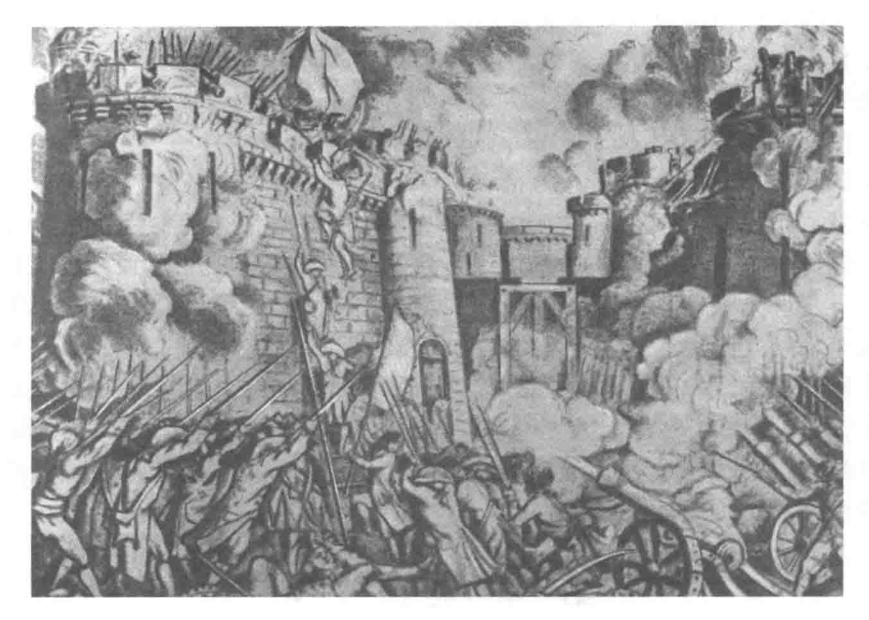
也并非现成地摆到读者面前的，它是在主人公的奋斗中，在探索和追求中获得的。

因此，在启蒙运动文学中，同直接的揭露或者热烈的情感表达在一起，起很大作用的还有奇谈怪论、讥讽、幽默等。各种思想和现象都要在不同的视觉角度下翻转变换，以不同的清晰度接受审视，而且还要受到经验的检核，直至它们的实际本质显露出来为止。经常有这样的情况，当时的欧洲现实生活在大感惊愕的外乡人的观感中得到反映（如孟德斯鸠的《波斯人信札》，哥尔德斯密斯的《世界公民，或称中国人信札》），或者在成长于另外一种环境中、受“自然”（如启蒙运动者们所说）培育出来的人的观感中得到反映（如贝尔纳丹·德·圣皮埃尔的《保尔和薇吉妮》，伏尔泰的《老实人》）。

二十世纪非常流行的哲理小说和戏剧的诞生正可以追溯到启蒙运动时代。这里只要提一下伏尔泰和狄德罗的小说或者歌德的《浮士德》就足够了。但是，即使是此前读者从未领略过并为之震惊的贴近生活的社会世俗 31· 小说也根本不是单纯的叙事小说，而首先是提出问题的小说。将现实的人与现实生活实际相比照，其中也包括与日常生活相比照，不单单是一种创新，而且对于典型的启蒙运动的结论以及哲学概括来说还包含着一种机会。歌德在长篇小说《威廉·迈斯特的学习时代》中对十八世纪德国外省日常生活出色的描写是无须怀疑的功绩。然而作者的艺术目的还不在于体裁上的这种风俗描绘。小说家歌德在这里所力求达到的是，表达出主人公个性的建立，直观地昭示一个人探求生活中应有位置的努力。人们把《威廉·迈斯特的学习时代》归入“教育小说”这类体裁。这一概念可以推广运用到这一时期的很多叙事散文作品上。

十八世纪的文学渗透着一种钻研精神。在不偏离生活真实的情况下，作家们在描绘自己所处时代物质环境以及精神氛围的同时，喜欢采用“试验”的办法，仿佛要在各种不同的境遇中考验人，探寻他的各种潜能。由此就有了寓意小说和寓意戏剧。这类寓意作品的大团圆结局并不总是表明作者幼稚或者是他有意力图避开困境。情节的结尾是由作家乐观主义的朝气蓬勃的构想所决定的。例如，歌德《浮士德》中魔鬼靡非斯特非勒斯的失败早已在《天上序幕》一章中决定下来。悲剧情节服从于启蒙运动的构想，即要证实人不应当辜负自己的伟大使命。

由此可见，启蒙运动时期的文学乃是文艺复兴和十七世纪之后的一个崭新的时期。正如上面已经指出的，这种文学的特殊之处就在于它的反映现实生活的性质，它表达作者构想的方法，它所提供的进步的主人公的典 32· 型，以及它的情节展开方面的理由的特点，即人的行为一方面受制于物质



《攻占巴士底狱》插图 小普里埃尔 1789年 巴黎卡纳瓦莱美术馆

环境的影响，而另一方面这个人却又是理性或者自然的载体。

无疑在这一点上，就存在着矛盾，既是启蒙运动现实主义的矛盾，又是启蒙运动散文和戏剧在总体方面的矛盾。主人公的某种“理想性”、“使命性”不免引起疑问，这个主人公究竟多大程度上在当时的现实生活中具有真实性。与此同时，却正是这样的主人公体现了时代的先进思想，因此，丹东、马拉、罗伯斯庇尔在十八世纪末登上法国国民公会的讲坛就不是偶然的了。这些人物是启蒙运动思想的直接继承人，是伏尔泰和卢梭的门生。

法国大革命不仅标志着波旁王朝的覆灭，它还意味着一个历史阶段的终结，即从封建主义的社会结构向资本主义的社会结构的根本性转型。正如歌德在瓦尔密高地之战后所宣称的，“世界历史的新的时代开始了”。

然而西欧诸国作家和哲学家对发生在法国的那些重大事件的直接反应却远非是一致的，面对若干世纪以来形成的制度前所未有的覆没，有些人表现出惊惧不安和惶恐失措。即便是发表过上述名言的歌德，在三十年后也承认，他在很长一段时间内也没有看到革命的好的后果。因此，一般来说，就刚刚发生过的事件做出的反响并不反映那种极其深刻的历史进程，即法国大革命对意识形态和艺术发展的整个过程，对作家们的世界观，对他们的创作以及对他们作品的形象体系的性质等产生的巨大影响。

法国大革命结束了启蒙运动的时代。在革命进程中以及在革命后的最初年代，对启蒙运动者哲学的、社会的和美学的许多观点批判性地作了重新思考。

在十八世纪的很多书籍中可以读到对资产阶级生活方式、贪婪利己的社会风气所进行的批判。这种情况更多表现在比别的国家早一些走上资本主义发展道路的英国。只是在法国的热月政变之后，资产阶级制度的矛盾才显露出来。这种制度全然不像原先启蒙运动者所许诺的那种理性王国。

十八世纪最后一段时期，新一代思想家和登上文坛的新一代作家看到了被革命所震撼的世界。不只是在法国，甚至那些生活和工作在旧制度仍然牢固存留的国家中的思想家和作家也无不如此。在这些年里所形成的浪漫主义是对整个十八世纪哲学和艺术的反动。这个世纪有它对理性和"纯粹自然"的崇拜，有它所完成的革命，而且首先有它对新的资产阶级社会所推出的那些课题发出的热烈而悸动不安的回响。

第一章 英国文学

1. 启蒙运动的准备

在英国的社会思想和文学的发展中，十七世纪的最后十年间，已经发生了实质性的转折：弥尔顿的悲剧《力士参孙》(1671)与洛克《人类理智论》(1690)的出现相隔不到二十年。然而在它们之间却存在着一条历史的界限。

弥尔顿借用古老的《圣经》故事，以无与伦比的力度表现了英国人民伟大的壮举以及随之而来的人民奋斗的落空和希望的破灭。弥尔顿的悲剧仿佛是在为英国历史的整整一个时期做出总结，随之而来的是王政复辟。1688 年至 1689 年间的调和妥协的国家变革，在推翻斯图亚特王朝之后，巩固了贵族寡头政治和金融资本的政权，因而仿佛也就为人民的政治积极性画上了句号，而在不久前，十七世纪四十年代的"大动乱"时期却是人民手执武器，掌握了国家的历史。在资产阶级的英国，这一新时期的开端不仅在政治上和经济上，而且在文化领域中也鲜明地体现出来。正如马克思所说："克伦威尔和英国人民为了他们的资产阶级革命，就借用过旧约全书中的语言、热情的幻想。当真正的目的已经达到，当英国社会的资产阶级改造已经实现时，洛克就排挤了哈巴谷。"(《路易·波拿巴的雾月十八日》)

约翰·洛克(1632—1704)的著作真正地宣告了英国的(扩大一点说，也是欧洲的)社会思想发展新阶段的开始。洛克的著作也为英国启蒙运动

美学的准备起了重大的作用，尽管他只是在他的主要哲学论文中顺便提及了美学方面的问题，而并没有专门对此有所论述。然而，他的《人类理智论》(1690)、《教育随想录》(1693)以及其他一些著作，几乎预先决定了启蒙运动作家对人的自然本性，人的固有潜能，这些潜能的发展条件，以及人的意识和对世界的关系的诸多观点等达一个世纪之久。

洛克的哲学观点是矛盾的。他在否定"天赋观念"存在的同时，认为感性经验是认知的唯一泉源。他认定，人的心灵如同一张白纸，经验在它的上面书写自己的文字。洛克的感觉主义为诸如狄德罗这些启蒙运动者开拓了通往唯物主义的道路。然而洛克本人却停步在中途，他认为人的意识准确无误地理解物体"第一性的"性质，这些性质是物体客观所固有并且能够用机械的途径加以衡量。至于"第二性的"性质(色彩、声音、味道、热或冷等等)，洛克则怀疑它们是我们周围的物体所客观固有的，他倾向于假定它们只存在于感受到它们的人的主观感觉中。这是洛克哲学学说之不彻底性的典型表现之一。他勇敢地站出来反对他那个时代的神学烦琐哲学，维护要探知一切的人的理性，然而他终究未能彻底同唯心主义和宗教割断联系。列宁在《唯物主义和经验批判主义》中指出，从洛克的感觉论出发可以导致怎样对立的哲学结论："贝克莱和狄德罗都渊源于洛克"。

然而贝克莱以及随后的休谟虽然唯心主义地解释洛克的理论，但是他们在英国文艺上的影响要到后来，即启蒙运动处于危机时期和在浪漫主义时期，才较为显著起来。其时，在英国的哲学领域中正顺利开展着与洛克哲学遗产相对立的解释。可以说，英国启蒙运动的作家是以其自己的方式，即与其说是以抽象的概念，不如说是以生动活泼的形象，最积极有效地参与到摧毁洛克感觉主义的神学疆界的活动中去的。这既反映在他们的美学观念上，也反映在他们的艺术创作中，启蒙运动时期的英国文艺不像法国唯物主义的启蒙运动者那样公开并张扬地同宗教——与处于统治地位的教会决裂。不过事实上，不论它同宗教取得怎样的妥协，它仍然主要怀有认知人，认知包围着人的世俗的、情感可及的世界的自发的唯物主义的渴望。最终溯源到洛克学说的启蒙运动美学的实质性前提就是：求知好学的欲望，对世俗生活所有印象的开放性，对人的尊严以及对人的理性的有效性的深刻确信等等。马克思说："洛克论证了'情理'(bon sens)的哲学，即健全理智的哲学，就是说，他间接地说明了，哲学要是不同于健全人的感觉和以这种感觉为依据的理智，是不可能存在的。"(《神圣家族》)。正是这"健全的人的感觉"和"依靠它们而存在的理性"才是与启蒙运动有关的文学中描述的主要对象，尽管对"健全的人的感觉"以及"依靠它们而存在的理性"等在理解上和阐明中不仅有着细微差别，而且往往存在着严重的

分歧。

可以毫不夸大地说，对于启蒙运动作家来说，从蒲柏开始到斯特恩为止（尽管斯特恩曾贸然开过洛克的玩笑），洛克的《人类理智论》一书仍然是他们的案头必备之书。经常可以在十八世纪英国作家严肃的文章行文中看见，也可以在幽默文章的上下文中、在诗歌中、在长篇小说中读到他们援引洛克怎么说和说些什么，甚至直接从洛克的著作中摘出引文等。然而更加重要的却是，英国十八世纪作家的创作精神本身在很多方面都应归功于洛克的学说。对于感性经验所有细节的关注也源自洛克（这种关注作为重要特点，在十八世纪初形成的英国启蒙运动现实主义的民族性格中已经存在）；与此同时，对人类思维规律本身的密切关注，仿佛是对推断过程本身的美学领悟，也得归功于洛克的学说。这一切都形态各异地表现在斯威夫特、蒲柏、菲尔丁、斯特恩等作家创作中……

洛克的《教育随想录》对英国启蒙运动文学以及对英国境外的影响不亚于他的《人类理智论》。洛克坚决反对在青少年教育中的烦琐哲学和教条主义。教育的主要任务是培育人在社会中合乎理性的实际活动能力。洛克指出："学术的喧嚣和年代学家们的灰尘统统都可以置之不理"，他一而再地提醒人们说："学会正确地对人们进行判断并同他们合理处事，要比会说希腊语和拉丁语或者借助种种方法和辞藻等进行论证要有益得多。"仿佛在预告十八世纪出现很多启蒙运动小说的经典形势，洛克描绘出一幅生动的灾难图景。这些灾难必定会降临到被教养成不懂得生活阴暗面的青少年头上："这样一只长成的雏鸟，一旦以其从出生之巢中带来的规规矩矩而露面时，就一定会立即把整个城市鸟舍中的目光和叫喊吸引到自己身上来。这些鸟舍中会有不少猛禽，它们会毫不迟疑地追逐在它后面向它扑去。"

洛克教育纲领的首要之点是，学习在书本上不可能学到的东西，即了解人和了解生活。他对于一位真正的教育者应该是什么样子以及他应以怎样的生活经验来装备他的教育对象等议论，在很多方面是非常精彩的。尤其是，这些议论同启蒙运动作家们的美学理论相呼应，并预告了这种美学理论。按照洛克的定义，"一位教育者应该很好地掌握世事的知识，通晓自己时代的，特别是他所在的那个国家的风俗、习气、怪诞行径、欺诈勾当和各种各样的缺陷等等。教育者应该善于把上述这种种情况展示给自己的受教育者……应该教会他善于辨认人……撕下用职业或伪饰遮盖在他们脸上的假面具，识别出在这样的外表下隐藏着的真实面目……教育者应该教育自己的学生尽可能养成正确判断人的习惯，要他根据最能表现人在实际情况下是什么样的那些特征来判断人，要他能用自己的观察力看透那些人的内在实质，这种实质往往是在一些小事上，特别是当这些人不是在众目睽睽

的公开场合以及在不留心自己的时候，才会显露出来”。如果我们把上述这段话中的“教育者”一词换成“作者”，而把“受教育者”或“学生”等词换成“读者”，那么我们看到的就是启蒙运动现实主义小说的纲领。这一纲领，举例来说，几乎逐字逐句预告了菲尔丁《约瑟夫·安德鲁斯》的前言或者《弃婴托姆·琼斯的故事》中导论篇章的另一种论点。

然而，在洛克的艺术和文学观点中，有很多地方都证明了它们的唯理性主义的局限性。这种局限性后来在整个十八世纪的过程中受到作家们不断的克服与消除。在《教育随想录》中洛克讲过的一则信条很有名，他说，“诗歌这根筋脉”是一种非常危险的东西，应该千方百计地从儿童们的身上铲除掉。他写道：“我认为，父母亲应当努力将这种喜好消灭掉，尽其可能予以消除；如果一位父亲不想要他的儿子鄙视除诗歌以外的别的一些职业和事情的话，那么，我就不晓得，出于何种考虑他却愿意他的儿子成为诗人。然而这还不是最糟的事。因为，如果他的儿子将是一个成功的写诗的人并且享有机智的美誉，那么只想请大家想想，他将与什么人为伍以及他将待在什么地方，大概极有可能浪费掉自己的时间，更有甚者，甚至挥霍完自己的家产：因为我们很少见到，有谁曾经在诗神的帕尔纳斯山①上发现金山或者银矿。诗神的帕尔纳斯山有的是宜人的空气，然而却是一处不毛之地……”

洛克著名的反诗歌的艺术观点反映了他纯理性主义的清教徒式的修养。在他对待机敏的俏皮话、对待各种借喻以及暗喻等极度不赞成的态度上，不仅表现出他想要维护彻底的纯理性逻辑不受刁钻古怪的想象的侵害，而且也表现出他对宫廷贵族那些“机敏俏皮者”圈子的公然敌意，须知这些人不久前还在斯图亚特王朝末代统治者时代扮演过非常显要的角色。

早期启蒙运动阶段，英国的美学思想（特别是沙夫茨伯里、蒲柏等人）就已经在捍卫机智和想象的权利了。在启蒙运动作家的艺术创作中，与这种纯理性主义的过分严峻态度决裂的表现是多种多样的（从斯威夫特和笛福开始），而到后来，在斯特恩的《商第传》中成为构成全部小说基础的某种恢宏的论战性的讥讽形式。

后来的文学无论对洛克有关人以及人的理性的学说有多少修正，但毕竟这一学说作出的贡献实在是太多太多了。洛克宣告了“自然赋予人追求幸福的意愿”，这一思想就是启蒙运动现实主义作家作品的创作基础，并变成了自然的“享有幸福的权利”这一富于战斗性的、民主的原则——这一权

① 帕尔纳斯山，希腊的山岭，在科林斯湾以北。在古希腊神话中，为太阳神和诸文艺女神的灵地。转义指诗坛。——译注

利属于每一个人，不管他是偶然来到人世或者是由命运女神差遣到这个世界上来的。

对于启蒙运动的美学思想，也如同对于启蒙运动作家的诗学一样，具有重大意义的是洛克在他的《人类理智论》中所主张的思想明晰与语言表述明晰的协调一致的原则的坚定性。洛克在他的《人类理智论》第三卷里写 35· 道："维护怪诞不经的和荒谬绝伦学说的……最简易可行的办法就是，用语义不明、模棱两可和含混费解的词语大军将这些学说团团围住，由于有了这样的大军……这样的掩蔽所更像强盗们的巢穴或者狐狸窝，而不是正当的军队的堡垒。"谁要为反对谬误而战斗，他就应当根除词语的荆棘和尖刺，谬误正是依靠这些荆棘和尖刺的"阴暗树丛"将自己包藏起来的。洛克的这一昭示同样既为古典主义作家听到，也为启蒙运动文学早期的现实主义作家所耳熟能详，因为共同的美学原则就是清晰明白的思想以及表达这种思想的一目了然的形式；蒲柏也好，斯威夫特也罢，以至笛福、菲尔丁、戈德文等所坚持的都是这一原则。

洛克的学说对于英国早期启蒙运动美学思想的许多代表人物来说是一个出发点。洛克最紧密的追随者是安东尼·埃什利·库珀·沙夫茨伯里伯爵（1671—1713）。沙夫茨伯里的大多数作品都被他收在总题名为《人物、风俗、意见与时代的特征》（1711）的集子中。沙夫茨伯里与洛克不同的是，他的文章具有较生动活泼和随意的形式，如友好往来的书信或者谈话等，而且他的作品不仅在英国有文化素养的读者群中享有盛誉，在国外也广为流传。沙夫茨伯里的美学思想很重视欢笑的巨大意义；在这一方面，他与洛克有区别，他特别撰写了一篇论文《共通感：论机智与幽默的自由》（1709）来捍卫艺术作品中的戏谑因素。他肯定地说："嘲笑促进对真理的阐明，因为只有不害怕笑声来检验的东西才是真实的。"

然而，沙夫茨伯里本人的启蒙运动批判态度却是相当温和而审慎的。作为一个乐观主义的信奉者，沙夫茨伯里让自己的读者相信，尽管生活中还存在个别不尽如人意的地方，但和谐还是处于世界的统治地位；为了能看到和谐，只需摆脱个人的生活而习惯于从比较远的距离上观察生活就可以了。用费洛科尔（沙夫茨伯里《道德家们》一文中对话的交谈者之一）的话来说，"欢乐与痛苦，美与丑，善与恶……到处都是相互交织在一起的，而且组成……令人感到欣愉的混合物，整体上可以接受的欣愉混合物。例如，有时富丽绚美的织物……局部有的地方不好看，但是就其整块来看，却是十分自然而美好的"。

沙夫茨伯里认为，生活中这种普遍的和谐奠基于个人利益与善行的统一上。罪恶不过是偶然对这一普遍原则的偏离而已，不过是某种丑陋现象

和疾病罢了。至于说到正常的人，那么在他身上固有一种“自然的道德情操”，这种情操无私地吸引他趋向于真、善、美。沙夫茨伯里启蒙运动美学的主要论点之一就是真、善、美的统一（沙夫茨伯里在这里依据的是柏拉图）。在这一方面与沙夫茨伯里相近的是英国早期启蒙运动另外一位有影响的美学思想的代表人物——苏格兰人弗兰西斯·哈奇生（1649—1746）。他在《论美和德行两种观念的根源》（1725）以及别的一些文章中论证道：一个人自身固有三种最重要的精神因素。这就是道德情操的感情，美与和谐的感情，正直与羞耻的感情；而且，德行与美的真正的观念就奠定在这一自然的基础之上。

沙夫茨伯里以及他的追随者们的学说在当时非常流行；这一学说的调和性质十分适合1689年政变后英国资产阶级和贵族上层政治所制定的那种方针。不过，如果说沙夫茨伯里的宽容的乐观主义在英国启蒙运动的评论界和文学方面引起了最辛辣的批判和驳斥的话，那么他的美学思想中的很多东西却经受住了时间的检验。这里包括他为机智和幽默所作的辩护，这种辩护后来特别为菲尔丁所进一步发挥；其次，这里还包括他的多少有些幼稚的有关“自然的道德情操”的作用的观念，这种观念被感伤主义者接过来加以重新思考，并经过他们的诠释在世界文学史上留下了深深的痕迹。

博林布鲁克子爵亨利·圣约翰（1678—1751）在英国早期启蒙运动文学中以及在国外也曾具有不小的影响。他的哲学作品和评论文章机敏而生动，并不追求严格的系统性。博林布鲁克子爵的这种随意态度被他的读者理解为是与教会以及国家正统栋梁人物们的枯燥迂腐的一种愉悦对照。博林布鲁克子爵宣称自己是自然神论者，他严厉地批判教会，批判神学的烦琐哲学和“不切实际的胡说”。他对主教们以及君主们虚假威严的讥讽，在很多方面是与斯威夫特在《格列佛游记》中那种讽刺性概括共鸣合调的。他认为，主教和君主们的虚假威严全是由裁缝和珠宝匠们制作出来的。博林布鲁克在后期作品《一个爱国国王的理想》（1749）中十分重视十八世纪一些思想家有关开明专制制度的乌托邦幻想。然而，主宰他哲学的重要原理是他让所有世俗的和宗教的权威经受理性嘲讽审判的那种讥讽性怀疑主义。伏尔泰高度评价了博林布鲁克，并将自己的悲剧《布鲁图斯》献给他。斯威夫特与蒲柏都同他有良好的私交，并同他在观点上有很多共同之处。

·36

年轻的亚历山大·蒲柏（1688—1744）的哲理性教诲长诗《批评论》（1711）是启蒙运动古典主义的某种美学宣言。这部明显是在布瓦洛影响下创作的长诗并不以其有特别的思想深度而见长。然而，蒲柏却以其被琢磨得字字珠玑的格言式二行诗，普及推广了他的先行者们早已制订好了的基本原则。为了理性，他坚持艺术的和谐任务，并且要求艺术家表现自然

时,不要去再现它那全部的“野性自由”和混沌性,而应遵循古已有之的规则,何况这些规则也是自然,只不过是“经过条理化的自然”。蒲柏具有代表性的定义就是,“真正的机智就是穿戴合宜的自然”。

2. 描写风俗习惯的期刊

早期启蒙运动英国文学中最具有影响的体裁之一就是描写风俗习惯的讽刺性随笔散文。这种新的体裁的最早和最有意义的文献是约瑟夫·艾迪生(1672—1719)和理查德·斯梯尔(1672—1729)创办的《闲谈者》(1709—1711)和《旁观者》(1711—1712)杂志。现代意义上期刊的概念并不适用于如同隔一天出一期的《闲谈者》或者每日出一次的《旁观者》等小报。读者可以在这种出版物上读到文学方面的,戏剧方面的,有时甚至是政治方面的报道。但是在每一期上占主要地位的却是自由选定的以日常生活、道德哲学、美学或别的方面为主题的随笔特写。某一主题有时占有一页版面,可是有时却需要整整一系列特写才得以完成。这些特写的匿名作者一般来说是编者本人,较少情况下是编者为数不多的助手。随着期刊与读者相互联系的建立,读者的信件(有时也有些信件是编者以假想的读者的名义代为撰写的)也刊登出来,以便借此就个人的和社会生活中的各种各样问题制造一些戏剧性争论。

《闲谈者》和《旁观者》在很多方面还同古典主义的文学传统有联系。在艾迪生和斯梯尔的美学中,“好趣味”和“节制”等概念具有极其重要的作用,而在他们描述同代人和同时代习俗所持的态度中表现出已经牢固掌握了上一世纪法国古典主义文学积累的经验,即“人物性格”、“格言”以及讽刺性书信的经验。与此同时,在他们的美学中,特别是在他们的特写性质的散文作品中,已经包含着启蒙运动现实主义的原则。颇具代表性的一个细节就是:艾迪生和斯梯尔在每期杂志的卷首通常都要用上一段拉丁语的题词,题词是借用某位古希腊罗马古典作家的语录;然而紧接着题词之后的则是对这一题词的滑稽可笑的“文体粗放”的英语转述,这种转述恰恰符合十八世纪的生活时尚。这一小小的特征一目了然地昭示出他们这种杂志的调子,它的“绅士风度”的素养明白无误地区别于墨守成规的迂腐习气。

艾迪生和斯梯尔美学纲领的宽松和宽容对于他们所处的时代来说是不同寻常的,而且也是很突出的。他们紧随洛克之后,重视文学的教育任务,认为忠于理性和自然是文学创作的必要条件。不过,如果说洛克毫不掩饰他对想象的怀疑,将想象视为太过随心所欲的因素,而且既不赞赏机敏的俏皮话,也不称许幽默,那么艾迪生和斯梯尔则恢复了两者在艺术中的存

在权利。根据艾迪生撰写的玩笑性讽喻的谱系，真正的幽默同真理是近亲，同健全的思想也是近亲。

在发展英国美学思想方面，艾迪生论述弥尔顿和莎士比亚的文章也有新意，而这两个人当时还完全没有被公认为是英国文学的骄傲。艾迪生极其赞赏莎士比亚的“想象力的气度高贵、不受拘束”，称赞他所想象的形象富有诗意的力量，在这些形象身上“有某种非常野性的，但同时又是非常威严的东西，以至于我们不得不相信它们是自然而然的存在，尽管我们不具备能够用以判断它们的规则”。艾迪生在《旁观者》杂志上发表的论述弥尔顿的内容丰富的系列文章，不只一次地印成单行本，而且不仅在英国境内，甚至在国外，也广为人知。在当时那种情况下，植根于王政复辟时期的很多成见尚未清除，他能宣扬弥尔顿（“克伦威尔的圆头颅战友”）是一位伟大的英国诗人并且对《失乐园》激奋的热情以及恢宏的英勇形象给予应有的肯定，不能不说是需要极大的勇气和博大的美学思想的。

在当时启蒙运动美学思想的背景下，艾迪生对待民间诗歌的态度也是很突出的。那一时期的绝大多数启蒙运动者蔑视民间诗歌，把民间诗歌看作是无知和愚昧的偏见与迷信的产物。相反，艾迪生却专门用两期《旁观者》详尽剖析了一部古老的英国民间短叙事诗《切维奥特狩猎》，指出它的艺术优点。在剖析这首诗之前预先讲述了一番值得注意的有关民间诗歌美学价值的意见。艾迪生写道：“受到广大读者群（尽管他们属于平民阶层）赞赏的作品不能不具有使人折服和欢乐的能力。人的本性在所有具有理性的人身上都是一样的，凡是一切适宜于人类天性的东西都可以在所有的阶层和拥有不同财产的所有人中间找到它的赏识者。”这一有关民间口头创作具有“自然的”优点的思想在十八世纪刚刚开始就被讲述出来，而到后来则显出超乎寻常的生气和影响。

十八世纪欧洲启蒙运动艺术散文作品的很多主导体裁在艾迪生和斯梯尔的特写作品中就已初露端倪。《亲王的幻影》在英国境外享有极大的声誉。它是具有教育意义的哲理寓意的东方故事的原型，讲述人生短暂，并号召行动要符合德行与理性。

期刊《闲谈者》和《旁观者》上面所刊登的讽刺与幽默小品对于发展英国本土启蒙运动文学也具有很重大的意义。斯梯尔所写的因克利和亚里科的悲怆故事很感人。这部作品是以毫无心肝的英国生意人将那个奋不顾身地把他从美洲密林中拯救出来的印第安情妇卖作奴隶而悲剧性收场的……不过，这类情节悲惨的作品在这两种期刊上较为罕见。这里不是斯威夫特对国家社会和政治基础抒发激烈愤怒的地方。《闲谈者》和《旁观者》也避免发表“对头面人物的”耸人听闻的政治性讽刺文章。这里的讽刺文章主要

NUMB. I.

The SPECTATOR.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat. Hor.

To be Continued every Day.

Thursday, March 1. 1711.

I Have observed, that a Reader seldom peruses a Book with Pleasure 'till he knows whether the Writer of it be a black or a fair Man, of a mild or cholerick Disposition, Married or a Batchelor, with other Particulars of the like nature, that conduce very much to the right Understanding of an Author. To gratify this Curiosity, which is so natural to a Reader, I design this Paper, and my next, as Prefatory Discourses to my following Writings, and shall give some Account in them of the several Persons that are engaged in this Work. As the chief Trouble of Compiling, Digesting and Correcting will fall to my Share, I must do my self the Justice to open the Work with my own History.

I was born to a small Hereditary Estate, which I find, by the Writings of the Family, was bounded by the same Hedges and Ditches in *William* the Conqueror's Time that it is at present, and has been delivered down from Father to Son whole and entire, without the Loss or Acquisition of a single Field or Meadow, during the Space of six hundred Years. There goes a Story in the Family, that when my Mother was gone with Child of me about three Months, she dreamt that she was brought to Bed of a Judge: Whether this might proceed

stinguished my self by a most profound Silence: For during the Space of eight Years, excepting in the publick Exercises of the College, I scarce uttered the Quantity of an hundred Words; and indeed do not remember that I ever spoke three Sentences together in my whole Life. Whilst I was in this Learned Body I applied my self with so much Diligence to my Studies, that there are very few celebrated Books, either in the Learned or the Modern Tongues, which I am not acquainted with.

Upon the Death of my Father I was resolved to travel into Foreign Countries, and therefore left the University, with the Character of an odd unaccountable Fellow, that had a great deal of Learning, if I would but show it. An insatiable Thirst after Knowledge carried me into all the Countries of *Europe*, where there was any thing new or strange to be seen; nay, to such a Degree was my Curiosity raised, that having read the Controversies of some great Men concerning the Antiquities of *Egypt*, I made a Voyage to *Grand Cairo*, on purpose to take the Measure of a Pyramid; and as soon as I had set my self right in that Particular, returned to my Native Country with great Satisfaction.

《旁观者》扉页 1711 年 3 月 1 日 伦敦

针对的是这样一些社会的和个人的毛病，即在 1689 年“光荣革命”后英国所形成的条件下正在完全被清除的那些毛病。艾迪生和斯梯尔也反对贵族的淫逸放荡、轻佻浮躁和游手好闲，同时又反对资产阶级的吝啬小气。他们用众多从十八世纪初英国现实生活习惯的深层中挖掘出来的活生生例子来印证他们的道德情操和正当想法的直观教学。

原本应该在英国启蒙运动长篇小说中起重要作用的风俗习惯描述已经在这里获得它文学上的正当生存权。典型人物性格的最初一些现实主义草图也陆续出现。《旁观者》杂志是以一个虚拟的俱乐部的名义出版发行的。这个虚拟的俱乐部的成员则代表当时英国社会的不同阶层。这些成员就是：富有的伦敦商人恩德鲁·弗里波尔特，外省地主罗杰·德·柯夫雷，退役军官、大尉辛特里，上流社会的花花公子韦尔·霍尼科姆等等。在这些人物之中，最成功的是罗杰·德·柯夫雷这一形象。这位善良的老怪人，代表着已经逝去的时光的鲜活残余物，他的怪诞行径、成见和奇异之处，构成了整整一组幽默小品，这组幽默小品不只一次地单独刊印发行。罗杰·德·柯夫雷先生居于英国式堂·吉诃德（即“幽默家”、古怪人和善人）之类人物队列中的首位，这一形象存在于十八世纪英国小说的全过程中，直到十九世纪狄更斯的匹克威克出现，它才宣告结束。

38 •

《闲谈者》和《旁观者》的成就是巨大的。这一成就说明，启蒙运动的讽刺性描述风俗习惯的散文作品的这些初步尝试，正适应了迫切的社会要求。后来，《旁观者》被翻译成法语、德语、荷兰语、意大利语以及其他语言。艾迪生和斯梯尔的这两种杂志在俄罗斯也很出名，并且在十八世纪俄国文学中留有显著的印记。包括苏马罗科夫、德米特列夫斯基、诺维科夫以及很多别的一些作家都对它们很关注。

3. 斯威夫特以及其他讽刺作家

江奈生·斯威夫特(1667—1745)丰硕的文学遗产包括很多散文以及诗歌讽刺作品、论战文章、宣教文、给友人的公开信和个人之间的私人信件、有关教会政策的专题评论文章、有关国家内外情况的新闻综述、论争性的抨击文章等。对于大不列颠的历史学家来说,这份遗产如今仍然保有其极大的价值。这份遗产对于十七和十八世纪之交英国的日常生活、风土人情、社会政治的发展情况,提供了可资参照的资料,并且介绍了建立新时期民主文化和文学的情况,特别是启蒙思想的发生与增长的情况。

在斯威夫特众多牢固占有世界文学地位并且已经成为很多代读者财富的作品中,首先应推《格列佛游记》(1726),讽刺作品《一只木桶的故事》(1704年,亦译《一只澡盆的故事》),还有著名的总标题为《布商的信》(1724)的写给爱尔兰人民的抨击性小册子以及抨击文《一个小小的建议》[1](1729)等。斯威夫特这位启蒙运动者、人文主义者的哲学思考的总结和他艺术创作成就的顶峰是《格列佛游记》。正如同世界文学中很多伟大的经典之作(塞万提斯的《堂·吉诃德》,笛福的《鲁滨逊漂流记》)一样,《格列佛游记》的遭遇也是离奇古怪的。这册书是斯威夫特饱经痛苦之作。它贯穿着作者强烈的不满、伤痛以及愤恨,充满了对统治者上层人物以及当时全社会的罪行和劣迹勇敢而激愤的影射。然而,这样一本书却主要成为了一册儿童读物。这简直成了文学荣誉的一种具有讽刺意义的玩笑,这种荣誉大概也会让这位阴郁的作者本人苦笑的。

斯威夫特本人遭遇的离奇程度不比他死后的文学遗产的命运更逊色。他在都柏林出生以及在都柏林大学学习,但他的祖籍却不是爱尔兰,而是属于某支英格兰家族,这支家族的后裔富于进取心,其中很多人来到爱尔兰寻找金钱和官职。尽管斯威夫特具有自由思想,却成了一名英格兰教会的神职人员。他为自己的职务受着双重的压抑,一方面,他任职的地方是偏僻的低级教区,在那里周围都是愚昧无知的信仰天主教的穷苦爱尔兰人;另一方面,他竭力想到英格兰去,仿佛只有到英格兰他光彩夺目的政治和文学才能才有用武之地。在伦敦,他引起议会中两个争权的对立党派领袖们的注意。作为博林布鲁克以及别的一些托利党领袖们的评论家和不公开的谋士,有一个时期斯威夫特曾处于政治风暴内部的中心地位,并且以

---

[1] 亦译《一个温和的建议》。——译注

能够左右不列颠国家航船的航向而感到自豪。他对自己被任命为都柏林圣帕特里克大教堂教长一事(1713)痛苦地予以接受,并把它看成是终生流放的命令。然而,此后在爱尔兰度过的几十年时光却对于斯威夫特文学才华的发展起了十分正面的影响。受掠夺与奴役的爱尔兰人民对英格兰奴役者怀有强烈的憎恨情绪,同这些爱尔兰人的亲密交往使斯威夫特处于非常尖锐的民族以及社会、政治矛盾的焦点之上。与这种矛盾相比较,安妮女王宫廷中的阴谋诡计,甚至议会中托利党的领袖们与辉格党的领袖们之间的纷争,在斯威夫特看来,实实在在不会超过小人国中两党关于吃鸡蛋时应从大的一端击碎还是从小的一端击碎的争吵……但是,爱尔兰不仅仅开阔了斯威夫特的社会视野,而且也为他开拓了必要的前景,即参与爱尔兰人争取被践踏权利的斗争使斯威夫特早先燃着的文学创作热情变成公民的愤慨。

根据斯威夫特的遗嘱,在都柏林圣帕特里克大教堂的墓碑上镌刻着他生前亲自为自己撰写的拉丁文题铭:"葬在这里的是本教堂教长、神学博士江奈生·斯威夫特的遗骸;在这里,狂烈的愤慨再也不会折磨他的心。去吧,路人,如若你能够,那么你就去效仿那个将自己全部力量奉献给为全人类的自由而斗争的人。"在上述简洁的字句中,斯威夫特本人准确地将他最优秀的作品精神、倾向和价值给予了界定。

在早期讽刺作品《书籍之战》(1697)中,斯威夫特表现出的还不过是十 39· 七世纪的立场:他参与到"古"、"今"之争中,这一论争在当时来说已经是延续相当长时间的历史了。然而,尽管斯威夫特寓意性地描述了在圣詹姆斯宫图书馆中展开的"学古派"与"崇今派"作者之间的厮杀,然而看得出,他倾向于同情"学古派"。作者中断了这一讽刺作品,没有将这场"嘲讽、滑稽的"战斗写到结束(作者宣称,手稿的结尾部分丢失了)。"古""今"之争对于斯威夫特这位具有启蒙运动气质的思想家来说,仅仅具有相对性的意义。斯威夫特的美学准则在他编入《书籍之战》中的一则寓意性劝诫故事中已见端倪,那里讲的是蜜蜂与蜘蛛的争吵。无论蜘蛛如何在黑暗的角落里从身上抽出丝线,巧妙地编织自己的网,蜜蜂总是勇敢地弄破它猎取飞虫的网。蜜蜂需要的是广阔的天地,它需要飞遍所有的花丛,以便更好地为人们采集蜡和蜜,也就是说,要为人们提供光明和甜食。斯威夫特在这里已经在建构他的艺术概念,这种概念是与教条主义精神相敌对的,同时却充满着启蒙运动的思想。

讽刺家斯威夫特在《一只木桶的故事》中主要反对奴役人理智的所有形式的宗教迷信和黑暗势力。这一讽刺作品在很多方面与鹿特丹的伊拉斯谟

的《愚人颂》相近似，也与拉伯雷的《卡冈都亚和庞大固埃》[1]中某些篇章有共同之处，在那些篇章里，伟大的法国人文主义者拉伯雷奋起反对墨守成规的人、伪君子与狂热残忍的信徒和扼杀自由思想的人。斯威夫特的这部讽刺作品在布局结构和叙述方式上都故意别出心裁；它有一个语义含混双关的标题：按照英语来说，它只不过是"胡言乱语"的意思，而按照作者斯威夫特本人的诠释，它还暗示了一只桶（宗教），这只桶是海员们（统治阶级）投向暴怒的鲸鱼（人民）的，为的是引开它对国家这只轮船的关注，好让这只船从危险的对手身旁溜走。在这部讽刺作品中，无论作者故弄玄虚的诡诈如何机巧，仍然明显地表露出斯威夫特肆无忌惮的自由思想。《一只木桶的故事》的情节是有关三件男式长衣的寓意劝诫故事。一位父亲留给自己的儿子们三件男式长衣，他的遗嘱是，要他的儿子们任何时候都不要改换长衣的式样，也不要为男式长衣加上什么叮当响的时髦饰物。书中详尽讲述了世俗的诱惑怎样使兄弟三人（彼得、马丁和杰克）违背父亲的遗嘱，而自欺欺人地用一些机巧的论据来证明他们重新改裁男式长衣是正当的。



斯威夫特肖像 H. 杰尔维斯绘 1718 年
伦敦 国立肖像画廊

这一讽刺性故事的意义读者不难领会。长兄有权臣的傲气，读者可以从他身上辨认出罗马天主教会的头目，教皇，"圣彼得的全权代理人"的影子，而从他头上怪异的装饰（戴着三顶帽子），又暗示出这是教皇的三重冠冕；马丁是马丁·路德的同名人，对于他，作者略表宽容，因为他是正统的"温和"新教的典型，同时也包括英格兰国家教会的典型；杰克是流浪汉、乞丐，丑陋而装腔作势，是各色教派的典型（这位小弟弟的称呼可能不仅渊源于让·沙尔万这个名字，而且也可能来自约翰·诺克斯、约翰·李尔本、约翰·班扬等名字）。

---

[1] 又译《巨人传》。——译注

《一只木桶的故事》的主调令人吃惊的是,它不仅在对待各种教会纷争40·方面,而且也在对待宗教本身方面,所持的极端放肆不恭的态度以及思想的自由。这位讽刺作家不吝惜笔墨地塑造最尖刻的人物形象,他把宗教狂热病、传教士们追求神灵感悟等等,比作最下贱的生理机能(见有关"埃奥利斯特"教派的插叙等)。伏尔泰有一段深刻透彻的议论很有名。伏尔泰指出,斯威夫特无论如何"使人相信,虽然他用鞭子来抽打儿子们,但他对父亲是满怀尊敬之情的;可是那些对此并不信以为真的人们却发现,那抽打儿子的鞭子很长,连父亲也没能幸免"。事实的确如此。《一只木桶的故事》不仅嘲讽了形形色色的基督教教会,而且也动摇了宗教世界观本身的基石。

斯威夫特为这部讽刺作品写了献词:《致太子殿下的信》。他仿佛是用这一讽刺模仿性的献词示威般地将自己独特的、大胆的讽刺作品,和与他同时代的许多文学家奴颜婢膝的作品相对立,因为那些人通常都把自己的作品讨好地献给文学和艺术门第高贵的庇护者们;与此同时,斯威夫特也让人们理解,只有后代才能看清他这部著作的长处。

在斯威夫特第一部重要的艺术作品《一只木桶的故事》中,就已经充分表现出他巧妙掌握讽刺武器的才能。作家本人有权为自己的讽刺艺术感到自豪:

> 是我发掘出它的意义,
> 并第一个把它付诸实施。

他在为自己的著作以及度过的时日做出总结时,在确实是悲剧性的《斯威夫特博士逝世之诗》(1739)中,写出了上述的诗句。

作为一位辛辣的讽刺大师,在世界文学中,斯威夫特有他的前辈与志同道合者。在古代的经典作家中,他(以及稍后的菲尔丁)特别推崇卢奇安;在文艺复兴时期的讽刺作家中,他看重伊拉斯谟和拉伯雷(伏尔泰正是把斯威夫特称为"英国的拉伯雷")。十七世纪,与他在精神方面相近的是持怀疑主义态度的拉罗什福科,还有霍布斯。马克思在《神圣家族》中给霍布斯的偏执而枯燥的唯物主义所做的鉴定,在很多方面也可用之于斯威夫特的世界观:"感性失去了它的鲜明的色彩而变成了几何学家的抽象的感性……为了在自己的领域内克服敌视人的、毫无血肉的精神,唯物主义只好抑制自己的情欲,当一个禁欲主义者。它变成一种理智的东西,同时以无情的彻底性来发展理智的一切结论"。有时候(特别是在《格列佛游记》的最后几部分中)斯威夫特的唯理性主义的怀疑论在他揭露人类形形色色

妄想的时候，往往达到这样一种地步，即他甚至悲剧性地转而反对起理性本身，斯威夫特这位作家比多数启蒙运动者早得多地开始怀疑理性在实际生活中的运用。

无论在嘲讽地解释人的官能的、肉体的本性，还是在嘲讽地解释人的感伤情绪冲动时，斯威夫特都是无情的。只有在极为罕见的情况下，在私下里《给斯特拉的信》（斯特拉是斯威夫特终生的女友）中，以及在写给朋友们信中的个别字里行间，才可能碰到他闪现的柔情。斯威夫特在我们上面引述的那首《斯威夫特博士逝世之诗》中是这样讲述他本人的：

我同意，教长讽刺的
头脑，充满忧郁；
他不寻求柔情的诗：
我们这个世纪只值得嘲讽。

然而与枯燥的怀疑论者霍布斯不同的是，斯威夫特拥有取之不竭用之不尽的幻想，而且准备一刻不停地戏弄自己的读者，戏弄整个世界，而且大部分戏弄都非常刻毒。作为一位喜爱愚弄人的伟大人物，斯威夫特几乎从来不在自己的作品中充当角色；发表作品时要么匿名，要么用各色各样的假人物来冒充，有时是新近出现的星相预言家，有时是可怜的、饿肚皮的摇笔杆子的人（栖息在伦敦的某个阁楼上），或者是游历过一些未知国家的饱经世故的人等等。甚至在他写的那些维护爱尔兰人民权利的抨击文章中，惯常见到的斯威夫特式的嘲讽也退居到第二位，而分明轰响着公民愤慨的声音，然而作者却仍然用某位都柏林普通布商写的书信的故弄玄虚的形式加以包装，隐藏在缩写字母：M. Б之下。创作《布商的信》的缘由是所谓的“伍德案件”。伍德是一个伶俐的生意人，他通过国王乔治一世的宠姬之手获得了铸造爱尔兰铜质辅币的特许权。不言而喻，斯威夫特立即就明白了这种财政暗箱操作的利益所在，那就是只能靠克扣爱尔兰人而获利。不过，《布商的信》之所以值得注意，在于其不仅仅限于经济的算计，即昭示出爱尔兰人心生恶感的臭名昭著的“伍德半便士”，还一步一步地越来越广泛和尖刻地提出了爱尔兰人民的不平等地位的问题，并且号召爱尔兰人民起来为反抗殖民统治者进行斗争。致“商人、小店主以及所有爱尔兰老百姓”的信，也即第一封信，以其大胆而坚决的语调和结论而特别突出。第四封信即“致全体爱尔兰人民”的信也是如此。斯威夫特不仅通俗而机敏地向自己的读者解释了伍德“令人厌恶的欺诈行为”的实质，而且还动摇了他们对强大的“王室特权”的信仰以及对王室大臣们威信的信仰。在号召爱尔

兰人团结一致捍卫自己权利的同时，斯威夫特还直截了当地向他们宣布，他认为自己的任务就是，“巩固并且支持如此及时地在你们身上激发出来的这种精神，并且……向你们指出，根据上帝、大自然以及人的法规，你们是，而且应该是，如同你们在英格兰的兄弟一样，自由的人”。

《布商的信》的政治效果是巨大的。伍德的暗箱操作破产了；政府要审判或逮捕斯威夫特的企图也遭到失败，尽管他并未掩饰他是《布商的信》的作者。都柏林人为了保卫“布商”而组成了一支志愿者的队伍。这位作家在《斯威夫特博士逝世之诗》中高兴地回忆他一生中这一英勇的时光时说：

曾有两次不惜重酬
悬赏收购他的头颅，
然而当局虽出高价，
却找不到爱财的犹大。

在斯威夫特撰写的其他大量的维护爱尔兰权利的抨击文章中，有一篇《一个小小的建议》很有名。它也是作为揭露殖民主义剥削的极其出色的讽刺样本而载入世界文学史册的。这篇文章的全称是：“一个小小的建议，其目的在于不让爱尔兰贫穷人家的孩子成为他们父母或者他们国家的沉重负担，而是相反，让他们成为对社会有益的人”。就其字义本身来讲，作者这“一个小小的建议”归结为一点，就是把爱尔兰一周岁婴儿的肉用到食品中去！这样就有了新的收入来源用以补足爱尔兰的经济，与此同时，也彻底解决了贫困的问题，使国家摆脱了“多余的”呱呱待哺的人口。“一个小小的建议”故意写得很严肃，还附以很多很多“佐证”。每一个没有成见的读者都明白，这份建议的字里行间散发出极大的愤怒。在号召对待挨饿的人、被掠夺的爱尔兰的贫苦儿童要合法杀戮时，这位人文主义作家实质上是认定了那业已是悲惨的事实，即英格兰殖民统治者已置爱尔兰劳动人民于绝境，要让他们全部消灭。一个世纪之后，萨克雷曾对斯威夫特这篇讽刺作品的残酷性表示愤慨，然而斯威夫特的嘲讽丝毫也不比现实生活本身更残酷。

《一个小小的建议》的写成，已是在斯威夫特那部主要的、总结性的作品——《格列佛游记》问世若干年后的事。不过，《布商的信》也好，作家公开或不公开地投身于争取爱尔兰人民权利斗争的全部历史也罢，统统都对他准备创作的那部讽刺性杰作有着重大的意义。

《格列佛游记》的第三部分（《拉皮他游记》）描写了一个飞岛，这是一个国王的住处。这个国王可以任性妄为，可以剥夺处于他下面的国家享受雨

水和阳光的权利，可以向下面的居民投掷石头，甚至作为极端惩处可以将居民的住所压倒和夷为平地。作家的同代人将这看成是寓意性地描述英格兰同爱尔兰之间的关系。不过，这一重要部分在《格列佛游记》出版时却被删除了。只是在很多年之后，根据作家友人福特所保存的一份手稿上的添加内容才将它恢复过来。这里指的是，被压迫国家的居民起而反叛的故事。由于英勇无畏和团结一致，居民们终于得以挫败拉皮他国王的各种暴虐计划。这一插曲在《格列佛游记》中占的篇幅不多，其中闪烁着斯威夫特的乌托邦思想的希望之光。

就斯威夫特讽刺作品的总体来说，无论其中所描写的很多事件单独拿出来有多么滑稽可笑，也无论作者涌现出多少狡猾幻想的创造力，其突出之处是严峻，甚至是逐渐加深的阴郁。当格列佛时而出现在小人国，时而又出现在大人国时，人的判断的相对性也随着范围的改变而明显起着变化。当小人国的侏儒们搞起什么宫廷阴谋、国际外交，甚至宗教纷争时，这一切看起来有多么滑稽可笑！但是到了布罗丁奈这个大人国，当自己本身成了某种小人时，格列佛狼狈不堪地发现，在明智通达的布罗丁奈国王的眼里，他这位“文明的”英国人的聪慧却是最大的狂妄不经，至于他关于最好依靠完善的炮队控制自己的人民、让他们服从的建议却被国王厌恶地否决掉了。“听完我对这些毁灭性武器的描述后……国王感到惊愕之极。他大为诧异的是，像我这样一只软弱无力而又不起眼的昆虫（他正是这样说的），竟然不仅能够有这种毫无人性的思想，而且甚至对这种思想如此习以为常，以至于完全无动于衷地描绘流血和毁坏的场景，并认为这是最寻常的行动。” ·42

正是在这位明智而善良的巨人（这使人想起拉伯雷作品中可爱的巨人卡冈都亚）的话语中表达了斯威夫特珍藏于心中的一种思想，即有关创造性和平劳动的伟大意义的思想：“他认为，任何一个人，只要能够在一块田地上种植出两穗粮食或者两根草，而不是一穗粮食或一根草，他就为人类和自己的国家效了大力，也就比所有政治家加在一起都强得多。”在这里，作者先于伏尔泰直接说出了那段著名的箴言，即伏尔泰后来在他的《老实人》中所提出的：“我们正在耕耘我们的园子。”

格列佛在大人国停留期间，他的很多幻想被摧毁了。布罗丁奈最有名的宫廷美女都让格列佛感到恶心，因为他看到这些美人们皮肤上的所有缺陷，闻见她们身上令人讨厌的汗臭味……而他本人则极其严肃认真地讲述他如何在同黄蜂厮杀中表现突出，如何无畏地用刀砍杀苍蝇以及如何英勇地在沐浴木盆中游泳。布罗丁奈人这是拿他的“功绩”来寻开心，而我们也不亚于布罗丁奈人，开始觉得他滑稽可笑。讽刺的色彩在《格列佛游记》的

第三部分——《拉皮他游记》中变得浓重起来。正是在这里，启蒙运动思想用理性批判一切的做法使斯威夫特转而也反对起理性本身来了。拉皮他是一个思想家和学者们的国度。然而，他们都是可怜巴巴的怪物，对生活一窍不通，他们全神贯注到如此地步，以至于相互交流时，不得不启用专设的"击掌人"为他们效劳。这些"击掌人"轻轻地用充气的泡泡拍打他们的耳朵、嘴唇或者眼睛，好让他们从沉思冥想的忘我境界中醒过来。格列佛所造访的拉格纳的皇家科学院使斯威夫特的同时代人觉得是一幅针对皇家协会的漫画；在这一章中，斯威夫特的确影射了一些同时代人，其中就有在伍德案件中同斯威夫特有过嫌隙的牛顿（牛顿当时曾担任官方鉴定人的角色，他认定伍德所铸铜辅币"质量优良"）。然而斯威夫特的讽刺当然完全不是针对个人。他所嘲笑的"空洞计划"，即物质与能量转换的思想，假如现在来看，可能并不像十八世纪时显得那么可笑。不过斯威夫特当时是对的，因为他指出，那时的科学疏离了普通老百姓迫切的日常生活需要与苦难。

在《格列佛游记》的最后一部分，也就是第四部——《贤马国游记》中，斯威夫特最终彻底清算了文艺复兴时代关于人是"创造的顶峰"的概念。聪慧的贤马国的马们将自己的共和国治理得比格列佛所知道的那些国家，包括格列佛自己的祖国英格兰在内，都要好得多。当然也不应该忘记斯威夫特在全部叙述中的嘲讽成分，以及不能认为作者完全赞同贤马国人所信守的悲苦、禁欲主义的社会生活原则。这些贤马国人既不知道爱情的欢乐，又不晓得亲情之爱，它们相互请客吃的只是燕麦粥（最美味的一道菜），它们对任何"问题"都不关心，而且，当然也不懂得开玩笑。当格列佛离开这个国家前怀着敬意去吻自己那个四条腿主人的蹄子，并把这种作法看作是自己这可怜的两条腿生物遇到的最大恩宠时，斯威夫特却在暗自发笑，不言而喻，这种讥笑也是针对格列佛的。然而，这种讥笑多么苦涩啊！更加苦涩的是，作者在这里给了读者二者择一的难题：是选择枯燥乏味，然而却高尚而富于理性的马，还是选择变野了的、两腿的人形猰胡；这种人形猰胡是令人厌恶、污秽不堪、贪婪、淫荡和卑鄙龌龊的生物；在这种生物身上格列佛羞愧而且绝望地发现自己正是类似他们的人。人形猰胡这类形象的意义很复杂。一方面，它们可以被看成是一幅对自然人抽象美化了的讽刺漫画。而另一方面，在他们变野的情况下，他们恬不知耻的肆意放荡，沉迷于野性的情欲和渴望之中，而这种情欲和渴望是文明所催生的：这些人形猰胡虚荣、贪婪、爱财，并且善于以自己的方式依附于当权者，对失宠者泼以脏水，他们比起宫廷阴谋家来毫不逊色……斯威夫特对这些内容并没有加以诠释，他要让读者自己从他所描绘的嘲讽画卷中得出结论。

不过，斯威夫特于1735年再版此书时为这部讽刺作品又增添了尖刻的一笔，特别强调了他早已在《格列佛游记》行文中所表示的对现实生活中启蒙运动者的抽象理性的怀疑。出书之前，有一封格列佛本人写给出版商的信，信中抱怨说："我的书已经问世六个月了，可我不仅没有看到一切即将发生的舞弊行为和罪恶行径的结束——最起码是在这小小的岛上，我原本有理由可以这样期待——而且我也没有听说，我的书哪怕是起到了我本来意愿让它起到的一点作用。"理性的光辉——呜呼！——原来并非改造世界的最可靠的手段。

就艺术特点来说，斯威夫特的创作完全是由讽刺的规律确定的。对他来说，他的《一只木桶的故事》以及《格列佛游记》的概括性寓意，要比被那些英国启蒙运动的现实主义特写和小说的创作者们兴致勃勃和好奇地竭力审视的有情节的、具体的日常生活细节重要得多。《一只木桶的故事》中三兄弟的形象以及他们男式长衣上那倒霉的装饰物都非常具有象征性与寓意性。而可敬的格列佛先生，"开始时是一位外科医生，后来是若干艘船的船长"？在文学研究中曾试图着手在《格列佛游记》的四部分中审查这一主人公性格顺序向前发展的某种轨迹。然而这种尝试没有取得明显的结果。格列佛的形象是象征性的：它对于斯威夫特是必不可少的，因为它帮助了斯威夫特对人的本性和社会进行了富于哲学意味的想象性试验。它只不过是作者用来进行折射的棱镜，透过它分析出现实生活的光谱。就我们所知的格列佛不多的生活经历细节来说，他是一个象征性的"中性"人物，是十八世纪初不坏也不蠢，不富也不穷的英国人。外科医生的称号以及由此可知他受过自然科学教育，这一点对于斯威夫特很重要，因为这样可以使格列佛在前所未知的一些国家中的奇异见闻更显得具有真实性和可信性。然而，格列佛也如同他的绝大多数同胞一样，对于斯威夫特来说，甚至不是 homo spiens 或者 homo rational（进行思考的人或者富于理性的人），按照作者本人的表达方式，仅仅只不过是一



斯威夫特《格列佛游记》版画 缪勒 1754年

个 homo rationis capax(有能力进行理性思考的人)而已。他有时胆小懦弱，有时虚荣心很重；在小人国中，他是一个巨人；在大人国中，他又是一个侏儒；他在自己实际的(或者虚构的)超人一等的意识中，既蔑视"好作空洞计划的"拉皮他人，又看不起野兽般的猰胡人，可是与此同时，他又在国王拉格涅格的金銮殿里不遗余力地用舌头舔地板，并且用额头碰击王座七次之多——这就是格列佛，这就是所有人类观念和判断具有相对性的活生生的体现。

有时假面具会被挪开，于是我们就看到作者本人生动的、尽心竭力的、愤怒的和生气的面孔。例如，斯威夫特暗示了格列佛所处的两种境况之间的相似之处：一种境况是，格列佛是可悲的，他被无数极细的线牢牢地固定在地上不能动，微不足道的小人国人用箭和矛雨点般地刺他这个"山一样的人"，而他则"由于愤怒和疼痛"而呻吟着；另一种情况是，他本人的处境，他原本是一位伟大的思想家，是为建功立业而生的，可是却不得不参与一些宫廷集团以及议会党派之间卑鄙的阴谋诡计……当然，秘密的共和党人斯威夫特的声音，我们在拉皮他游记的第七章末尾还是听到了。在那里，当讲到自己访问魔法师和巫师的岛屿时，格列佛回忆说，他是以一种多么敬重仰慕的心态同布鲁图斯谈了话，而且见到他所著古代历史书中各朝各代的世界，"最让人欣喜的是屠杀人的暴君和篡位者同恢复了自由和被践踏权利的被压迫人民相互见面"。紧接着的下一章，斯威夫特写了同样一个主题，即把英国自耕农(英国自耕农曾是在十七世纪革命中起了重要作用的阶级，但在随后的十八世纪则从历史舞台上消失了)的公民勇气与当时英国资产者的罪恶作了对比。"我……曾经要求把那些颇具古风的英格兰农民请出来，他们曾经以简朴的风尚、食物和衣着而极其荣耀，以他们在交易中的诚实守信而极其荣耀，以他们真正的热爱自由、勇敢无畏和热爱祖国而极其荣耀。当我将活着的人同逝去的人进行比较时，面对所有这一切纯洁的祖传美德受到儿孙辈玷污的情景，我陷入到强烈的苦恼之中；这些儿孙们在议会选举时出卖自己的选票，从而获得只有在宫廷中才能学会的所有恶行和骄奢淫逸的勾当。"斯威夫特的这种言论已经是一位经验丰富的政治活动家以及思想深刻的哲学家和历史学家的言论了。但是，斯威夫特不太担心格列佛这一形象的连贯性以及近乎真实性的发展受到类似的破坏。如同在《一只木桶的故事》中那样，《格列佛游记》中的要点是讽刺性的世界图景，这一图景渗透着苦涩的、饱受磨难的嘲讽，作者的嘲讽依据是，他确信他的同时代人所敬重的绝大多数政治的、社会的、道德的和精神的价值都具有相对性。

斯威夫特讽刺作品对启蒙运动时期的文学产生了巨大的影响。蒲柏的

44 ·

公民性诗歌和盖依以及菲尔丁的剧作，菲尔丁、斯摩莱特和戈德文等人的散文作品，等等全都在很多方面得益于斯威夫特。在斯威夫特所处的那个时代，在英国境外的文学中与他相近的是伏尔泰，特别是伏尔泰早期创作的，还带有古典主义意味的哲理性中篇小说。

斯威夫特在他所处那个时代的英国文学中并不是孤军奋战的。对资产阶级文明予以嘲讽的构想在那时代的伯纳·曼德维尔（1670—1733）的作品中也有经典性的表现。在模仿伊索、拉封丹以及斯卡龙等人而创作了若干作品之后，曼德维尔于1705年发表诗体讽刺性寓意劝诫作品《嗡嗡的群蜂，又称变成诚实人的骗子》。从这一寓意作品中，又发展出他的著名的《关于蜜蜂的寓意，又称个人的罪愆是社会的利益》（1714），在这部作品中，1705年的诗体讽刺作品又附加上了机智的时评注释。在嘲讽的寓意中，曼德维尔叙述了在自己蜂巢中享受安宁生活的群蜂的命运。然而，这种昌盛的文明是建立在普遍罪恶之上的：所有的人都在干欺诈拐骗的事，上上下下无不如此，上自大臣、祭师、统帅和法官，下至女皮条客和掏包的小偷。不过这些罪恶却促进了社会的平衡，请看：贪污受贿和吝啬积累起了财富；崇尚奢华、虚荣以及忌妒等则让千百万贫苦人有工作可做，并且也鼓励了商业的发展。当蜂巢中的居民想要改邪归正时，愤怒至极的朱庇特满足了他们的请求，于是蜂巢中所享受的安宁也就寿终正寝了。由于不再需要，雇佣的军队销声匿迹，工业趋于衰落；过去的财富也不见踪影，于是敌人就来进攻衰弱下来的蜂巢。

在对资产阶级社会的批判中，曼德维尔在某些方面比卢梭有先见之明，然而，他否定了返回到“自然状态”的宗法社会那种纯真无邪的幻想，认为那只不过是“空幻的乌托邦”。在解释自己的嘲讽性寓意作品时，作者将自己针对资产阶级社会所持的唯物主义观点，同唯心主义者沙夫茨伯里温情脉脉的乐观主义尖锐地对立起来。后者认为，生存的普遍和谐是建立在人们与生俱来的“道德情感”之上的。曼德维尔用现实生活中的很多例证击碎了这种观念，并且直观可视地指出，痛苦的经济上的必需性决定着穷人的爱劳作，而私有者的自私自利则激发他们去发展生产。对资产阶级社会制度貌似华丽繁荣的辛辣的嘲讽揭露，使得曼德维尔长久地背着一个危险的犬儒主义者的名号。在整个十八世纪的过程中，曼德维尔的思想都葆有它的活力，而到了十九世纪，马克思则对他思想作了高度评价[①]；曼德维尔的思想对促进英国启蒙运动文学（特别是在菲尔丁和斯摩莱特长篇小说

---

① 参见《资本论》第四卷即“剩余价值理论”的一个关于孟德维尔的《蜜蜂的寓言》的附注，那里认为孟德维尔比充满庸人精神的资产阶级社会的辩护者要勇敢、诚实得多。——译注

中)的社会批判观念的深入起了不小作用。

斯威夫特的周围聚集着许多具有讽刺气质的作家:约翰·阿巴斯诺特("约翰牛"这一形象的创造者,约翰牛被看作是不列颠民族的化身)、盖依、蒲柏。他们这个小组是以"马丁·斯克里布里勒斯俱乐部"的名称而闻名的,也称"涂鸦社"。所谓马丁·斯克里布里勒斯,只不过是一个假想出来的滑稽人物。这个作家小组的成员打算在一部集体创作的讽刺作品中描述这个臆造人物接受教育、从事劳作和漫游的事(不过只撰写出了第一卷)。45·《马丁·斯克里布里勒斯的笔记》的作者为自己制订的任务是讽刺和讥笑科学界和文学界中的各种学究习气、烦琐哲学、愚昧无知和缺少才华等。显然,无论《格列佛游记》,还是蒲柏的《笨伯记》(亦即《群愚史诗》,1728年),全都间接地与这篇包罗万象的启蒙运动讽刺作品的构想有联系。上述两部作品是对受到愚蠢女神庇护的文学上微不足道的人物的讽刺性大展示。他们以马丁·斯克里布里勒斯的名义(看来出自蒲柏之手)还撰写了机智嘲讽的模仿性论文《论诗歌中衰萎不振的艺术》,文中讥笑了那些古典主义模仿者,即唱高调的悲剧和叙事诗人虚伪的激情。

与讽刺作家斯威夫特相近的还有约翰·盖依(1685—1732)。盖依以其《乞丐的歌剧》(1728)而跨入世界文学之林。据传说,这一喜剧的构思是斯威夫特提供给作者的。斯威夫特看到,如果把"纽盖依田园诗作品"搬上舞台会是很讨人喜欢的事。《乞丐的歌剧》这种谣曲歌剧的体裁为寓意性讽刺,为嘲讽与模仿性贬低、暗示那些最热门的话题开拓了广宽的可能性。盖依将社会底层的男女刑事罪犯搬上舞台。舞台上,男女主人公的情话绵绵、拌嘴吵架、互相打斗等等似乎构成了剧情的基础。热烈的对话常常被谣曲的歌所打断。观众们不难从这种伪装中领悟到言外的嘲讽涵义。老奸巨猾的大骗子和贪污受贿者皮库姆和洛基特在自己唱的主歌中放肆而狡猾地暗示。那些大臣、宫廷贵人和法官也如同他们一样地行事。很多暗指的箭都直接射向当时民权党内阁首脑罗伯特·沃波尔。盖依甚至还善于让自己谣曲歌剧的音乐伴奏服从于他的嘲讽目的,有时在歌剧场次转换到最可笑的关头,则故意使乐队演奏宫廷典礼用的进行曲,有时则在充满激情的皮库姆的揭露性主歌与为主歌谱写的哀怨伤感抒情曲调之间展示对比而更加引人入胜。《乞丐的歌剧》获得史无前例的成功,久演不衰。这部基于嘲讽性对比社会上层及其喽啰的讽刺作品的生命力足可以在我们这个时代得到证明,那就是不妨看看布莱希特的《乞丐的歌剧》(《三分钱歌剧》)。

在谣曲歌剧《波莉》(1729年,亦译《保丽》)中,盖依曾试图将《乞丐的歌剧》继续下去。这出歌剧最使人感兴趣的是讽刺性地描述英国殖民者的政策(剧中的一个人物被流放到了西印度群岛,事件也就在那里展开)。然

而，这一《乞丐的歌剧》的续篇未能获准上演。



菲尔丁《悲剧的悲剧》M. 万德尔久赫特据威廉·荷加斯构图制作的版画

亚历山大·蒲柏（1688—1744）在成熟阶段的创作很多方面得益于他同斯威夫特的友好交往；难怪他将自己的作品《笨伯记》献给了《格列佛游记》的作者。同样，斯威夫特对蒲柏犀利而简洁的诗作也很赏识："他的诗作聪慧、简短，两行诗就能讲明的东西我要用十行才说得清。"在早期的长诗《夺发记》（第一版于 1712 年出版）中，蒲柏还处于深受洛可可风格影响的状态。他利用社交场合中的笑话创作了宏伟而机智的模仿性英雄长诗——精巧雅致的玩艺儿；诗歌在虚拟的幻想形象的框架内演出幽默的世俗生活小场景。稍后，正如蒲柏本人写到自己的时候说，他"注重真理，并且使自己的歌曲具有道德教育意义"。他撰写的《人论》（1733—1734），以哲理训诲长诗的体裁发展了近似于博林布鲁克的自然神论的乐观主义原则。蒲柏坚持信守人的道德尊严，与此同时，他号召，人要臣服于由一位聪慧的造物主运转的宇宙法则。如同蒲柏自然神论的《共同的祈祷词》一样，十八世纪的欧洲广泛知晓的《人论》引发了为数甚多的攻击。一些人指责作者的自由思想，另一些人则攻击他不够彻底。在后一些人中间就有莱辛（《蒲柏——形而上学论者！》，1751 年）。蒲柏在晚期所写的文章中间，最引人注意的是《道德论》（1731—1735），这是些讽刺作品和信件，其形式是贺拉斯式的，古典主义的，而内容却是当代英国的，生动的。蒲柏有时采用对话、争辩的形式，例如，在致拜斯赫尔斯特的信《财富有益论》（1732）里就已经涉及英国资产阶级进步过程中所产生的矛盾。在《致阿勃斯诺特医生书》（1735）中，读者可以在自满与怀有忌妒之心的艾季库斯身上猜测出讽刺的是艾迪生等人。莱辛曾经指出，试图用散文的形式表达出蒲柏诗歌的内容对于这位诗人来说是无益的，正如同试图用诗歌来转述数学著作对于欧几里德不利是一样的。事实确实如此。蒲柏首先是一位尖锐的讽刺短诗和辛辣箴言的大师；他的许多二行诗作为常用俗语在英语口语中流行。作为哲学家和诗人的蒲柏，其光芒在十八世纪下

·46

半叶已走下坡路。然而作为诗人和讽刺家，他却仍对拜伦有很大的影响。拜伦在他早期作品(《英吉利的弹唱诗人和苏格兰的观察家》、《步贺拉斯之韵》)中是以蒲柏为榜样的，拜伦还高度评价蒲柏诗歌的公民精神，并在蒲柏受到“湖畔派”浪漫主义诗人及其同伙的攻击时，站在强烈维护他的一边。

年轻的亨利·菲尔丁(1707—1754)从自己迈入英国文坛的起步时刻开始，就公开宣称自己是斯威夫特流派的拥护者。他的那部讽刺长诗《假面舞会》(1728)发表时用了一个意味深长的笔名：“利缪埃尔·格列佛，获奖诗人小人国国王”。他那部《悲剧的悲剧，又名大伟人大拇指托姆的生平和死亡》(第二版，1731 年)用的笔名是“Г. 斯克里布里勒斯·谢昆杜斯”，这显然是暗示他自己与讽刺性的“马丁·斯克里布里勒斯俱乐部”有承袭关系。就体裁来说，菲尔丁的剧作是非常多样化的(其中已经可以看到认真的心理剧的萌芽)。然而，其剧作中起主要作用的还是各种喜剧性体裁——即法斯闹剧、讽刺模仿剧(神话性情节用于描写英国日常生活的粗俗散文体)、谣曲歌剧、讽刺性喜剧(这种喜剧往往采用热门的政治评述的形式)。大胆的想象、辛辣尖刻的讽刺、荒诞地摆置正常比例和规模的日常生活场景等等，在很多方面都使这位讽刺剧创作家与斯威夫特很相近。在《悲剧的悲剧》中就出现了受《格列佛游记》直接启发而产生的相似形象(例如，女巨人格鲁姆达尔卡)。当菲尔丁以荒诞的玩笑方式将国王和王后、他们的宫殿及其新的宠臣——被王后不光彩地吞食掉的大统帅——拇指男孩等搬上舞台时，他是将对英国政治生活的切近影射展示在观众面前。《悲剧的悲剧》印刷发行时，菲尔丁为它添写了讽刺摹拟性的学术性前言和诠释，借助了很多从古典主义和巴洛克风格的剧作家词藻华丽的作品中引用的段落来证实，《大伟人大拇指托姆的生平与死亡》是最古老而又最现代的源头，后来的作家们则从这里挖掘出他们的“珍宝”。在喜剧《堂·吉诃德在英国》(1734)中，菲尔丁让塞万提斯的这位主人公成为了英国风尚的批评家和法官。议会选举的程序已经在这里受到了尖刻而恶毒的嘲讽。在菲尔丁的最后几部讽刺性喜剧《巴期昆》(1736)和《1736 年的历史年历》(1737)里，对议会两个党派贪污受贿和出卖灵魂的批评达到了十分尖刻的程度，以至于沃波尔[1]赶忙经由议会通过了剧院审查法，这一法律迫使菲尔丁告别了剧院，并且在英国戏剧方面长期中断了曾经非常辉煌地以菲尔丁的讽刺喜剧和盖依的《乞丐的歌剧》为代表的那一政治讽刺流派的发展。

① 英国首相。——译注

萧伯纳有非常赞赏剧作家菲尔丁的活动的评论。尽管萧伯纳的政治“乖张”有其自己的独特性，然而不能不看到他与英国启蒙运动时期戏剧中的菲尔丁流派有某种承袭关系。

4. 启蒙运动时期的长篇小说 笛福 理查逊 菲尔丁 斯摩莱特

斯威夫特、蒲柏、艾迪生和斯梯尔等人在自己的创作中多多少少都继承了古典主义文学的经验。丹尼尔·笛福(1660? —1731)，这位《鲁滨逊漂流记》(1719)的作者，则完全与另一些传统有关联。一方面，从伊丽莎白时代起，就在普通的读者中间广泛流行着旅游文学，有的是真正的旅行，但有时也有乔装过的旅游——不过却自命为具有航海家笔记和回忆录文件的可信性，这些航海家往往既是好奇的首先发现新大陆者，又是海盗，甚至还兼任不列颠殖民强国奠基者之角色等等。在《鲁滨逊漂流记》的作者之前就有其先行者——弗兰西斯·德雷克[1]和华尔德·罗雷爵士，理查德·哈克卢特[2]和其他一些人，其中也包括罗杰斯[3]船长。在这位船长的舰船日记上首先发表了一个“鲁滨逊先驱者”的故事，这个“鲁滨逊”即海员亚历山大·塞尔扣克[4]，他曾在太平洋中一座荒岛上度过了将近四年半的时间。另一方面，对于笛福来说，起源于十七世纪大众化的清教徒文学，特别是起源于班扬的寓意性中篇小说或者警世劝诫小品的传统具有重要意义。在这种文学的传统中，人的精神方面的发展是依靠极端简朴的、日常生活上的具体细节来表达的，与此同时，这种生活的具体细节又充满着隐秘的、具有深刻意义的道德内涵。

在笛福最晚期的叙事作品中，也使人感到同流浪汉小说的体裁有承袭关系。然而在笛福的笔下，所有这一切都得到重新的改造，变成了某种完全独特的东西。大概笛福本人也未曾料到，他在《鲁滨逊漂流记》中创作了一个新时期的现实主义长篇小说的原型。

对于我们今天的绝大多数读者来说，笛福首先是本来意义上的人民大众的一册书(即《鲁滨逊漂流记》)的作者。对于笛福同代人的同胞们来说，他却首先是一位精力异常充沛的，有心机的和机巧的评论家，身负多少有些令人迷惑不解，甚至有些令人不齿的名声。可能，他是更甚于斯威夫特

---

① 德雷克，1540—1596，英国航海家。——译注

② 哈克卢特，英国地理学家。——译注

③ 罗杰斯，1679—1732。——译注

④ 塞尔扣克，水手。笛福所著《鲁滨逊漂流记》主人公的原型。——译注



《笛福被缚在耻辱柱上》1703年7月29日 埃尔·克罗乌 1800年 伦敦

的、文学假面舞会艺术上的大师，笛福往往匿名进行自己与自己的争辩。他冒着生命的危险，在政治嘲讽的锋利刀刃上玩平衡的游戏。用他自己的话来说，他"看穿了所有政党的内幕，所有他们争夺的内幕以及他们真诚的内幕"。如今我们所称的笛福的若干部长篇小说，其实只是他庞大文学遗产中的一小部分（据他的传记作家最新提供的作品名称来看，他的作品大约有四百种之多）。

当笛福在他六十岁那年发表《鲁滨逊漂流记》时，至少他全部作品的半数都已问世。此后则是他艰难生活的多事之秋：参与被粉碎的蒙默斯公爵反对斯图亚特国王詹姆士二世的叛乱和参与在推翻斯图亚特王朝后为巩固威廉三世君主立宪制的斗争；为捍卫被逐者（他本人也属被逐者之列）而发表大胆的演说；之后紧接着的是被捕、入狱和缚在耻辱柱上游街示众；他做过很多生意，有时成功，但通常都以破产告终……后来，笛福公开在报刊上使人们确信，他的鲁滨逊的所有不幸遭遇并非别的什么，只不过是他自己生活中戏剧性风波的寓意性再现而已，而他不得不在英国品味如此痛苦的孤寂，处在"比土耳其奴役还坏的奴役之中"，忍受沉船之苦（"尽管是在陆地，而不是在海中"）而且遭遇到敌人，这些敌人的危险可怕不亚于来造访鲁滨逊所居海岛的海盗和食人的野蛮人。甚至即使笛福忍不住想要用这种说法来故弄玄虚地迷惑自己的读者，但无疑这位作家个人的以及其社会的经验显然也构成他这部明显非常单纯而朴实，却又具有深刻思想意义的作品的基础。

《鲁滨逊漂流记》既是游记,又是自传性的自白书;既是教育小说,又是冒险小说;既是寓意小说,与此同时又是洛克社会契约理论的一次叙事性转述。从笛福的鲁滨逊传记开始,随后又出现很多相互各异的现象,例如,斯蒂文森的《金银岛》,吉卜林的诗歌,柯勒律治的反启蒙主义的幻想作品《古舟子咏》,以及卢梭的《爱弥儿,又名论教育》这一启蒙运动在培育文明社会里的,同时又是超越于该社会的理想的、和谐的人的乌托邦作品。

然而,除此之外,在《鲁滨逊漂流记》中还有某种在未来的时日文学无力承担的东西。只有歌德才在他的《浮士德》中以象征的形式赞美了那种创造性的人类的劳动,这种劳动由笛福的书来提供完成,做得如此简朴,甚至似乎是平淡无奇毫无诗意,然而同时却又是极具吸引力的。无怪乎鲁滨逊成了启蒙运动时期英国文学所创造的人物形象中唯一一个名字作为普通名词而世代流传的人物;他作为内涵丰富和意义深邃的形象深深印入到许多代的读者记忆中。高尔基将鲁滨逊列入"最完美的典型"人物形象时写道:"对我来说这是一件宏伟的作品,而对所有那些稍稍能感觉到它十分和谐的人来说,恐怕亦复如此……"

从这一意义来说,鲁滨逊这一形象在英国启蒙运动文学中占有特殊的地位。就笛福用以塑造这一形象的实际素材的具体情况看,这一形象很少贴近日常现实生活,然而就其内涵来说,却较后来出现的理查逊、菲尔丁、斯摩莱特等等作家笔下的人物有更大的综合性和概括性。在世界文学中,鲁滨逊这一形象也是傲然屹立于莎士比亚《暴风雨》中那位伟大而孤独的普罗斯彼罗以及歌德的浮士德等形象之中的。鲁滨逊那里既没有爱弥儿,也没有魔鬼靡非斯特菲勒斯,与他在一起的更非是诗意缠绵的米兰达或者甘泪卿以及古典美人海伦的倩影。同莎士比亚以及歌德所塑造的宏伟形象肩并肩站在一起,初看起来,鲁滨逊可能显得有些天真朴素和没有远见,也太缺乏诗意了。然而实际上,在他的故事中体现了同样的一些课题——弃绝社会而又重返社会的课题,人战胜自我以及战胜自然之力的课题,人认识自我和自我潜能以及将这些能力付诸生活实际的课题。

鲁滨逊保持了作为一个人的自己精神上的面貌,而且在他逗留海岛的这段时间还学会了很多东西,丹尼尔·笛福所描述的鲁滨逊在建立精神情操方面的功勋是完全不足信的——在那样的情况下,鲁滨逊本来是会变成野人或者发疯的。然而,在表面看到的孤岛上鲁滨逊生活的不足信之背后,却隐藏着启蒙运动时期人文主义的最高真理。正因为如此,笛福的这部小说才受到广大读者群如此欣喜的欢迎,因为鲁滨逊的功勋证明了人的精神和求生意志的力量,并且使人们确信人在同苦难和险阻斗争中,劳动、创造性和顽强精神有取之不竭的潜力。

后来的那些古典资产阶级政治经济学的创建者都乐意引述鲁滨逊的经
49· 验,以便在类似的单独个体的捕鱼或者狩猎活动中看到资产阶级生产的模式和创建资本的泉源。然而,在笛福的描述中,他的主人公的海岛生活阶段之所以富有人情意义以及很不一般,是因为鲁滨逊在那些年月里完全被排斥在资产阶级的买卖关系之外,他只为自己劳作,并且也不剥削别人(他同星期五的关系,尽管也叫做主仆关系,但更像是长者与小辈的友善关系)。

笛福丝毫没有将他的主人公所处的那种与世隔绝的境遇理想化。尽管鲁滨逊要什么就都会有所得,而且种植试验也大有成效,他仍然因为孤独而倍感痛苦,仍然因想见到人而异常苦闷。他在自己荒无人烟的孤岛上见到的第一个人,由于命运的捉弄,竟是一个食人的野蛮人。鲁滨逊成功地将这个野人改造成自己得力的助手与朋友。丹尼尔·笛福的启蒙运动人文主义鲜明地表现在他的那种忍耐性上,用这种忍耐性鲁滨逊不仅把那个食人的老人、星期五的父亲,接纳为自己的伙伴,而且还把俘获的西班牙天主教徒也都接纳为伙伴,根本不顾当时信奉天主教的西班牙是他的祖国的最主要敌人之一。为了就其应有的价值来评论笛福这本书的政治以及宗教的启蒙主义自由思想,应当提到十八世纪的批评界对它的一个指控,那就是,鲁滨逊对待《圣经》的态度太随便,以及对待"真正的"新教的仇敌太殷勤。

笛福的鲁滨逊一生中的悲惨遭遇首先是由意外的情况自然而然造成的。沉船后,鲁滨逊被抛到大洋中不为人知的一座荒岛的岸边。悲惨之处还继续出现在逐渐对这一新世界的开发与探究过程中。悲惨而出人意料之处还在于不期而遇的相逢、意外获得东西、事后才得到自然而然解释的奇怪事故等等。笛福所描述的鲁滨逊的劳动也并非不是很悲惨。读者想必还记得他最初编那些篮筐、最初烧制那些粗糙水罐的故事;还记得他第一次收割他的庄稼,那是他从旧的粮食空袋子里发现几颗残存的谷粒而种植的,以及最后一件真正激发想象与触动人心的事,即建造一艘船并放它入水的事件。要知道,所有这一切无疑是人的劳动,即那种不屈不挠的理性与孜孜不倦的双手的劳动不断取得胜利的朴实无华的编年史。

除了为争取生存而斗争的紧张情景之外,笛福在鲁滨逊故事中还表现了主人公意识中由内在冲突所决定的另一种紧张性。鲁滨逊,以及尤其是小说中处于次要位置的星期五的形象,与十八世纪文学中稍后所塑造的那些人物形象比较起来,似乎显得有点幼稚而单调。然而,这样的判断总归是不完全公正的。

假如谈到鲁滨逊被迫与世隔绝的那一阶段的精神生活,那么,它的主要内容就是十七世纪传统的清教徒教义同热烈似火的、实际运用的、积极的

理性之间的持续不断的冲突。

在鲁滨逊的整个孤岛生活过程中，同类情景有多次全然不同的变形：鲁滨逊觉得，他所面临的是“奇迹，要么是天神，要么是撒旦，直接干预他生活的一种行动”。但是，经过一番思考之后，他得出结论，所有使他如此吃惊的一切的一切全都可以用最自然而然的人世间的原因来加以解释。清教徒的迷信与纯理性的明智思想之间的内心斗争，在鲁滨逊生活的全过程中进行着，并且互有胜负。理论上，笛福的主人公终其一生也没有同他的清教徒信仰决裂；荒岛上生活的最初几年内，他甚至忍受着痛苦的心灵风暴，这风暴伴随着对上帝的忏悔和求告。然而在实践中，他却仍然以自己完全是尘世和此岸的健全理智为指导，而且很少有为此感到遗憾的理由。

“星期五”这一人物形象也很出色。在鲁滨逊同自己这位少年学生的富于教益的谈话中，十八世纪的读者们听到了对于他们那个时代来说是全新的而且大胆的声音。这位年轻的“野人”，自然人，不仅表现出有能力轻而易举地理解和领悟“文明的”鲁滨逊的智慧，而且还有独立思考和判断的能力。“他提出的问题奇怪得使我吃惊”，或者“于是他又一次完全让我不知所措”——鲁滨逊本人在讲到“星期五”的难以理解的见识时就是这样说的。“星期五”的那些提问使他的主人提供给他的神学常识变得支离破碎、不堪一击。在启蒙运动时期的文学中破天荒第一次地出现了“星期五”这一“自然人”，他未受过诱惑的玷污，幼稚天真，具有未受损害的、天然的健全理智，这一形象在以后的文学中将起非常重要的作用，他将是一把衡量文明社会罪恶与迷障的活生生的尺子。从“星期五”开始，距离伏尔泰的《老实人》的出现，已经不远了。

·50

其实，作为一位思想家和艺术家，笛福想要告诉《鲁滨逊漂流记》的读者们最要紧的东西，在他的主人公结束孤岛生活时，已经说完了。马克思曾称鲁滨逊的孤岛为“鲁滨逊的明朗的孤岛”，并且指出，“鲁滨逊和构成他自己创造的财富的物之间的全部关系……是如此简单明了”（《资本论》）。笛福的主人公一离开自己的孤岛，鲁滨逊故事固有的诗意魅力也就烟消云散了。他离开荒岛，返回到有金钱算计、盈亏考虑的大千世界；在这个世界上，尽管在他的左右“有成群的奴仆围着他团团转”，他终归仍然感到自己“如同在那个荒岛上一样孤苦寂寞”。

《鲁滨逊漂流记》第一卷获得的成功立即使笛福确信他找到了一处金矿。然而，显然他自己并不清楚他所做出的文学上的创新的意义何在。紧随第一卷之后，笛福匆忙出版了第二卷，书名是《鲁滨逊第二次漂流故事》（1719）。这本书的内容虽然有不少有意思的东西，但是却几乎没有什么可

以达到中等以上的文学水平。第三卷叫《鲁滨逊的沉思集》[1](1720),显然是作者想要证明他自己的以及他的主人公的宗教信仰的正统性,因为某些对他的第一卷进行评论的批评家曾对此表示过怀疑。

如果将《鲁滨逊漂流记》的第一卷同随后出现的其他几卷进行比较的话,那么在笛福本人的观点和他的主人公的形象中都明显带有许多深刻的矛盾。说到底,这反映了英国启蒙运动本身的矛盾。

当卢梭对《鲁滨逊漂流记》"这部神幻般的书"、这一"有关自然教育最成功的论著"大加赞赏时,他曾经认为,小说"应当清除掉它自身的糟粕"。卢梭是正确的。清除糟粕的工作已经由时间来完成了:许多代读者从儿童时期就结识了鲁滨逊,在他们的意识中,鲁滨逊首先是生活在他那个荒岛上的居民,是一个不知疲倦地寻踪追击野兽的猎人和创造者,是人类理性与劳动强大有力的活生生的体现者。

《鲁滨逊漂流记》开启了启蒙运动长篇小说的历史。作者所发现的这一体裁丰富的可能性逐渐以锐不可当的发展速度被熟练运用在他以后几部叙事性作品中:《辛格尔顿船长》(1720年,亦译《著名的辛格尔顿船长历险记》),《骑士札记》(1720),《瘟疾年纪事》(1722),《摩尔·弗兰德斯》(1722年,亦译《著名的摩尔·弗兰德斯的欢乐与愁苦》),《杰克上校》(1722年,亦译《俗语称作杰克上校的杰克上校的故事及其著名的一生》),《上流社会放荡的交际花罗克萨娜》(1724年,或简称《罗克萨娜》)。如同《鲁滨逊漂流记》一样,这些长篇小说也都披上了"真人实事的"、有文件依据的,而非杜撰作品的外衣。作者是匿名的,要么就以这些男主人公或者女主人公札记的"出版者"的名义出现。只是有一次,即在《杰克上校》一书的前言中,笛福才以自己本人的名义与读者交谈,以便对他这部作品的意义做一番诠释;因为他这本书是为了英国贫苦民众儿童们的悲惨命运而写的,这些儿童大多被丢弃在罪恶社会底层的泥坑之中。上述几部长篇小说的主人公都处于最为不同的境遇里。辛格尔顿船长,一个海盗团伙的头目,漂洋过海,穿越非洲的森林与荒漠去寻找黄金与象牙。摩尔·弗兰德斯,一个女劳役犯的女儿,生于纽盖特监狱内,在教区孤儿院长大,混迹于英国各种犯罪场所和贫民窟,差一点没有上绞刑架。外号叫做"上校"的破衣烂衫的杰克,在伦敦各个市场上学习盗窃,去当兵,开小差,然而又被骗卖为奴隶,最后他自己成了奴隶主。差不多所有这些人,都是弃儿或者孤儿,全都不记得他们的亲人;辛格尔顿、摩尔·弗兰德斯、"上校"杰克等从童年开始,面对

---

[1] 全称为《鲁滨逊生平和漂流期间的沉思,兼及他看见天国》。——译注

无动于衷的和敌视他们的世界，感到的是孤独无助。这是一些没有“根”，没有家庭，没有祖国，没有深情牵挂的人们。笛福在《鲁滨逊的沉思集》中写道：“处在全世界人数最多的地方，即我写这几行字的伦敦，我所感受到的孤独远较所有二十八年被囚于荒岛时为甚。”对于摩尔·弗兰德斯，对于“上校”杰克，以及对于他们所有同病相怜的兄弟姐妹们来说，文明社会就是荒无人烟的密林，在这里他们东窜西走，时时刻刻都提心吊胆，感到自己同时既是猎手，又是被追捕的野兽！

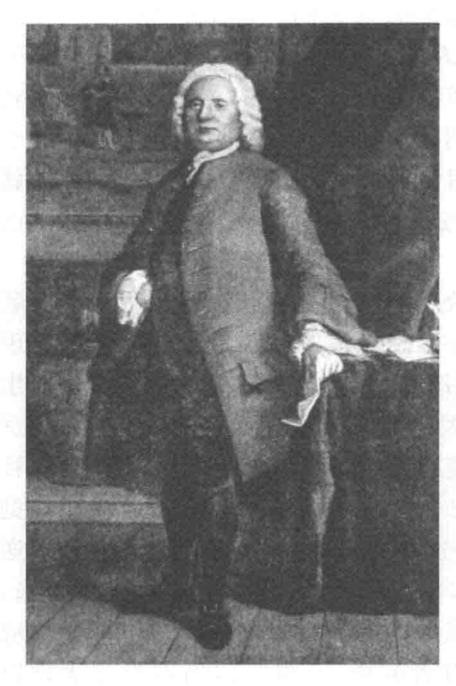
笛福的这几部作品明显与西班牙的以及英国的流浪汉小说传统有联系；然而也存在着实质性的区别。在最初的流浪汉小说中，主人公的出现是封建社会关系崩溃的结果。在这种主人公身上，贪婪的、甚至凶恶的生活乐趣中可以窥视到平民阶层对王公大臣和主教们，对骑士和僧侣们的反封建的嘲弄挖苦。而笛福作品中的这些主人公则已经全部属于资产阶级社会。无论他们如何为反对财产所有权和法律而犯罪，也无论命运将他们抛向何方，情节发展的逻辑终归会将他们这些不知父母为何人的流浪者都送回到某种很不一般的“重新完整化”中，送回到资产阶级社会的怀抱中来，而且还是作为这个社会大可尊敬的公民中的一员被送回来。在每一个理应受绞刑的人身上都有一个生意人和私有者的影子；尽管以新的形象表现巴尔扎克的伏特冷这一人物的揭露性辩证法是未来的事，然而其萌芽则已经包含在笛福所塑造的这些人物形象中了。

· 51

笛福的最后一部长篇小说《罗克萨娜》多少有些例外。如果说此前那些长篇小说中的主人公都经历了很多考验，最后有了宁静的归宿，那么在最后这部作品中，笛福放弃了情节的这种结尾。罗克萨娜的故事要悲惨得多，而且心理成分要明显强于冒险行为。女主人公的性格被构思得比《摩尔·弗兰德斯》中的女主人公既要复杂得多，又与众不同。罗克萨娜聪明伶俐，又善于察言观色，她的进取精神具有另一种更加宏大的规模。然而，经验丰富和精于计算都未能拯救她——过去曾经被她遗弃的亲生女儿找到了她。害怕她过去的这段丑事被揭发的恐惧感促使她去犯新的罪行。然而，在她生命的晚年，新的罪行也未能将她从“怕人的灾苦”中拯救出来。

于是，长篇小说家笛福就唱着悲惨的调子结束了他的创作生涯。在《罗克萨娜》这部作品中的如此大胆而不妥协地表现了由于极端的自私的算计而扭曲了人的最神圣而自然的义务。读者在这部十八世纪启蒙运动时期的小说中可以觉察到十九世纪现实主义的先声。

欧洲启蒙运动时期小说形成过程的下一个重要阶段是与塞缪尔·理查逊（1689—1761）的创作相联系的。笛福用他作品主人公“奇异而惊人的”


理查逊 海莫尔绘 伦敦 国家肖像画廊

冒险征服了读者们的想象力。他的小说的事件发生地遍及全球。理查逊的作品则不用海盗和沉船，也没有荒无人迹的孤岛，不见了摩尔国的奴隶贩子，也免去了食人的野人。仿佛在为自己这种小说的深思熟虑的内省做出解释，他在《克拉丽莎》中引用了尤维纳利斯的诗句："如果你想要知道人的脾性，那么对你来说，一个家就足够了……"然而，在"一个家"的四壁之内——不管它是B.先生的城外庄园，哈娄家，或者是伦敦摆满家具的房间——处处都喧啸沸腾着在笛福小说中极少见到的心灵的风暴。理查逊比起《鲁滨逊漂流记》的作者来，在人物活动的不同范围的广度上有些逊色，但是他在描述人物的心理矛盾冲突，在描绘人物情感与思想的搏斗等方面却达到了非同寻常的激烈。正如他在为自己的《克拉丽莎》这一作品的体裁下定义时所说，它是一部"富于矛盾冲突的叙事性作品"。

使用书信体的形式可以让作家在描写人物心灵生活方面有真实的发现。理查逊的第一部长篇小说《帕美勒》(1740—1741)差不多全部由女主人公的信件构成。在后来的作品，比如《克拉丽莎》(1747—1748)和《查尔斯·葛兰底森爵士》(1754)中，书信体小说这一形式变得复杂起来，变得更加灵活而富于戏剧性。有时同样的事件由相互斗争的人物从不同观点作诠释，例如，克拉丽莎在给女友信中所持的是一种观点，而拉夫雷斯给自己的男友贝尔福特的信中则持另一种观点。这些信件中观点之间相互的矛盾表明，不仅所发生事件有不同的层面，而且写信人的性格也是相互对立的。有时那些人物之中某个人的信件向读者稍微撩开了些未来的幕布，而作品中其他人当时尚蒙在鼓里。在得知拉夫雷斯的阴谋诡计时，读者就为对此还不知情的克拉丽莎的命运而提心吊胆；与此同时，读者也预感到这个贵族引诱者徒重虚荣的诡计是不会得逞的，因为根据克拉丽莎的信可以判断，她的道德品格是不会动摇的。

理查逊的书信体小说既冗长又重复来重复去。作者还没有下决心放弃自己的素材是有事实根据的文件的可信性的这种虚幻的想象，他自己只承

52·

担公布这些信件的“出版者”的职责。《克拉丽莎》是英语小说中最长的一部（十九世纪一位法国的浪漫主义作家儒勒·让恩曾试图将它缩写，但未获成功）。

然而，不管理查逊的小说有多么冗长，其中《帕美勒》，尤其是《克拉丽莎》都是欧洲长篇小说发展道路上的重要里程碑。理查逊有自己的先行者：他特别熟悉十七世纪和十八世纪初的法国心理小说（德·拉法耶特夫人的《克莱夫王妃》，马里沃的《玛丽安娜的生活》等）。然而，他描述了他的同胞们在私人生活和家庭生活中最普通无奇的情况下产生的矛盾冲突，从而开拓了叙事艺术的新的前景。《克拉丽莎》中的戏剧性冲突已经接近于巴尔扎克对现实主义小说所下的定义，即，“没有毒药和匕首的资产阶级悲剧，比之在阿特里代兄弟[①]家中发生的悲剧，其可怕程度毫不逊色”。

理查逊小说的伦理问题在很多方面是从英国清教徒生活方式的传统中产生的；不过这种传统被他按照启蒙运动的精神加以理解了。无论在《帕美勒》中，还是在《克拉丽莎》中，起着巨大作用的是关于精神道德纯洁的问题：年轻稚嫩的女仆帕美勒能否成功地抵挡住她富有的东家 B. 老爷的强求？克拉丽莎能否不受拉夫雷斯的阴谋“奸计”的侵犯，在他的庇护下从父母家中出走后，能够不屈从？

人们往往指责理查逊对肉欲诱惑过分感兴趣。他的反对者觉得，《帕美勒》中的某些篇章绘声绘色地描述了贞洁同诱惑的斗争，充满着毫不收敛的详情细节。这比起那些缺乏“善良意图”的写书人所写的那些书来更能起到对读者的诲淫作用。然而，《帕美勒》的历史价值就在于民主思想的胜利，这种民主思想直接明显地体现在年轻的女主人公形象上。尽管她暗中爱着自己的主人，可是她捍卫住了自己独立的道德尊严，对自己主人所有的圈套、威胁和迫害进行了抵抗。用理查逊自己的话来说，当“财富和权力参与到破坏下等阶层的贞洁的诡计中来时”，人的尊严的高傲意识就在各种最艰难考验出现时支持着年轻的姑娘。帕美勒确信，她的心灵丝毫不比任何一位公主的心灵低贱；她是“作为一个自由人，而并非受人歧视的女奴”来面对 B. 先生的。正是因为对一个普通人的道德尊严的肯定，才使得《帕美勒》这部作品在欧洲启蒙运动者的圈子里非常流行。伏尔泰、狄德罗、哥尔多尼——尽管这些作家对理查逊清教徒的古板完全陌生——却都非常赞赏《帕美勒》这册书。伏尔泰还在自己的喜剧剧本《纳尼娜》中使用了《帕美勒》的故事情节；哥尔多尼则借用理查逊这部小说的主题撰写了自

---

① 即希腊神话中，阿特柔斯的两个儿子阿伽门农和墨涅拉俄斯。——译注

己的喜剧《帕美勒》和《帕美勒出嫁》(不过,他对当时的等级偏见做出了让步,把帕美勒设计成一位由于政治原因不得不隐去自己爵号的苏格兰显贵的女儿)。

因为担心读者会从帕美勒"平步青云"的故事中得出太过激进的结论(即她的德行使B.先生折服,使他娶她为合法的夫人),理查逊在小说的第二部分(即讲述女主人公参与上层人物的活动)中特别强调说,帕美勒的命运是一个十分罕见的例外,不应该从中得出任何一种均等的社会理论。然而,《帕美勒》第二部分中这种庸夫俗子式的劝诫被作家已经牢固形成的现实主义克服掉了。这种现实主义在《克拉丽莎》中达到了不可企及的深度。

最初,理查逊想将小说《克拉丽莎》题名为《一个闺秀继承遗产》。细节有其代表性:它表明,主要情节冲突的社会动机从小说构思一开始就起着很大的作用。女主人公同拉夫雷斯之间的道德决斗,从对哈娄家族固有的社会和心理细节方面进行周详描述的开场处就已经预先做好了铺垫。按照祖父的遗嘱,克拉丽莎超越了她的姐姐和兄弟,分得她祖父的大部分家产,难怪在小说中经常提到这些东西,就如同在巴尔扎克作品中非常频繁出场的期票或者婚约等等。克拉丽莎获得的遗产在哈娄家族中激发出最坏的、私人占有的强烈欲望。克拉丽莎的父亲发誓要为"每一枚先令同她对簿公堂"。受嫉妒和怨恨折磨的兄长和姐姐一想到克拉丽莎"洗劫了祖父,也可能洗劫他们的叔叔们",就怕得颤抖。他们不惜使用一切手段来贬低他们的妹妹,要强迫她嫁给那个愚蠢、贪婪和放荡的邻居,地主索姆斯,从而在舆论上损害她的名誉。至于克拉丽莎本人,别看她年轻,却早已明白得很,她已经成了"利益冲突"的牺牲品,成了自己家庭中自私自利欲望的牺牲品。她在给女友的信中写道:"贪财是万恶之源"。她嘲讽地对索姆斯说:"连这样的人也会陷入情网!是的,能够的,那是热恋我祖父的家产!""吝啬"和"妒忌",这就是主宰哈娄家族的强烈欲望,克拉丽莎的女友这样评价说。拉夫雷斯的说法是,在哈娄家族中,除了克拉丽莎一人外,再没有一颗人的心灵了。

53·

如此看来,克拉丽莎不得不从二者之中选择其一:要么同索姆斯缔结没有尊严可言的婚姻,要么同拉夫雷斯去做同样丢脸的私奔。克拉丽莎的悲剧就这样在理查逊的笔下获得了现实主义的社会和心理的论证。克拉丽莎对拉夫雷斯的态度具有双重性:一方面,她厌恶他的轻浮、过分自信、虚荣;另一方面,又为他的不计较小事、天性大度所吸引。无怪乎理查逊给自己的男主人公取了一个已经载入十七世纪英国政治和文学历史的姓"拉夫雷斯":诗人拉夫雷斯是一个保王党人,曾在内战的疆场上为查理一世注定要失败的事业而厮杀,并曾撰写颂扬爱情与美酒的诗歌。理查逊在自己这

位罗伯特·拉夫雷斯身上具体地刻画出贵族文化的所有光怪陆离，从而在自己男主人公的身上揭示出一个与哈娄和索姆斯毫无二致的、彻底的自私自利者。小说最集中的戏剧性冲突是克拉丽莎与拉夫雷斯之间的碰撞——因而，其意义是深长的。这不仅仅是两个高傲的和自尊心强的人之间的冲突，他们之中的每一个都害怕迎着对方走得太近，而且也是两种世界观，两种对立的、对人性的理解之间的冲突。拉夫雷斯确信追求肉欲的欢愉是生活的普遍规律，而且在说自己损害克拉丽莎的名誉时，经常使用“试验”、“考验”这样的词；他还确信，克拉丽莎经受不住诱惑，而且会走上“一切肉体走的那条路”。而从克拉丽莎方面来说，她祈求上帝，“为了拉夫雷斯先生本人，也为了人的天性”，不要让拉夫雷斯得逞，不要让他战胜她的美德。

因而，在克拉丽莎与拉夫雷斯二人的单打独斗中，不仅仅继续存在着旧的、可以追溯到十七世纪贵族上流社会的享乐主义的自由思想与清教徒禁欲主义之间的争论，而且也在解决着一个对于启蒙运动这个世纪来说是崭新的、具有代表性的问题，即关于个人的道德尊严问题和个人享有精神自由与独立的权利的问题。克拉丽莎取得的对拉夫雷斯的道德胜利，并没有像帕美勒那样一步一步登上社会阶层的梯子那样毫无痛苦。然而，受到父亲诅咒和被拉夫雷斯奸污的克拉丽莎，在伦敦的罪恶渊薮居民区和债务牢狱经历了污秽与凌辱，然而她不顾这一切，仍然保持着自己心灵的完整无损与纯洁无瑕，而拒绝同那个欺侮了她又太迟祈求她饶恕的人结婚。可是这种精神上的胜利是靠弃绝生命而取得的。克拉丽莎已经没有力量和愿望再继续生活下去了。理查逊给正在离开人世的克拉丽莎的形象加上基督受难者的光环。但是当代的评论界在这位女主人公身上看到更具内涵和更具历史意义的象征，因而很有根据地指出，小说的结尾部分使理查逊接近斯威夫特：克拉丽莎的悲惨命运，动摇了十八世纪的乐观主义，破坏了启蒙运动有关可能即将实现理性和正义王国的幻想。

《克拉丽莎》称得上是理查逊的一部杰作。它作为书信体小说，本身包含着最繁杂的体裁和风格的各种信件。这里有正剧性的、喜剧性的、悲怆性的场景，这些场景都采用对话的形式；这些信件都是叙事性的，周详广泛地，绘声绘色地讲述人物的气质与行为，讲述他们的日常生活，家庭布置，周围风景等。与此同时，在戏剧性事件发展到火热关头时又迅速出现了一些信件，这些信件中有的表白，有的恳求，还有的威胁。理查逊还善于从经过深思熟虑的停顿中取得应有的效果；例如，作者有意推迟向读者讲述克拉丽莎的死，而先讲述拉夫雷斯诱奸了克拉丽莎以及她从发生了这件凶恶肮脏事件的罪恶渊薮的居处逃脱出来的事。斯特恩曾利用他在《商第传》中滑稽可笑的行文技巧博得大众的欢心，然而在他之前很久，理查逊就利

用类似的手法以求达到悲剧性效果，并且以经过深思熟虑设计的混乱语句记下了克拉丽莎的怨恨之言，这是成了拉夫雷斯牺牲品后的克拉丽莎在神志狂乱之中，在发冷发热的病中被记录在纸上的谵语。

54· 理查逊的小说，特别是其中的《克拉丽莎》，在欧洲启蒙运动的文学史中留下了深刻的印记。狄德罗在《称颂理查逊》(1761)中推崇这位英国作家是真实描写激情的不可逾越的大师。理查逊本人不是感伤主义作家。然而，未来的感伤主义散文杰作，即卢梭的《新爱洛绮丝》、歌德的《少年维特之烦恼》，就其内容，就其在叙述方面汹涌的情感、主观抒情的形式而言，尽管有程度上的差异，但毕竟都预先有了理查逊的作品为之做准备。在十八世纪的欧洲各国中，理查逊的作品非常流行。

十九世纪时，情况有所改变。此时，理查逊也有自己的推崇者：写讽刺诗的缪塞认为《克拉丽莎》是小说中的佼佼者；巴尔扎克在他的《人间喜剧》的前言中写道，克拉丽莎·哈娄是“热烈的美德的典范”。不过，到了那一时期理查逊的创新已经是明日黄花了。《克拉丽莎》的心理描写当时是建立在探明矛盾着的心灵运动的戏剧性斗争及其复杂的理由之上的，而这种理由又往往是被小说中人物本身的意识所忽略的。可是到了十九世纪，心理描写已经成了自然而然的东西，且为现实主义艺术所共有。十九世纪的欧洲文学已经成功地牢固而深刻地掌握了自己的这位老师的技巧，以至于能够嘲笑老师的陈腐过时。在这一方面普希金对待理查逊的态度特别具有代表性。他的《村姑小姐》不妨看作是对《帕美勒》的玩笑性讽刺。

在《叶甫盖尼·奥涅金》中就有不能接受《克拉丽莎》并与之争论的话：“正在读《克拉丽莎》，真受不了，多么乏味的蠢货”，这是普希金正紧张写作自己的诗体小说时说的话。他在第四章中指出：“勒甫雷斯[①]的美名早已衰落，/连同那红色后跟的名声；/道貌岸然的假发也无人问津。”[②]不过，在讥笑“乏味的”理查逊的同时，普希金仍然没有割断同他的继承联系。这种联系还不仅隐秘地表现在分析探究矛盾的心灵运动的习惯上，在揭示私人生活的戏剧性冲突的潜台词上。在达吉雅娜这一人物形象上，她的内心世界与克拉丽莎及其精神上的同胞姐妹(卢梭的朱丽，德·斯塔尔夫人的黛尔菲娜)的内心世界的相似，如同重要的诗意动机那样渗透出来。无怪乎克拉丽莎在众多国外女主人公里是第一位被唤作具有“俄罗斯心灵”的姑娘，她要在自己的身世中“……寻找，并且她也能够/找到自己的热情、自己的

① 即拉夫雷斯。——译注
② 《普希金文集》，第五卷，人民文学出版社，1985年，第131页。——译注

幻想/和充满内心祈求所带来的希望……"[①]达吉雅娜对奥涅金的审判是遥远的过去早已准备妥当的克拉丽莎对拉夫雷斯的审判。这种审判是欧洲长篇小说史上的第一次，它肯定的是妇女（不是女奴，而是自己情感的女主人公）的独立、自由与平等。

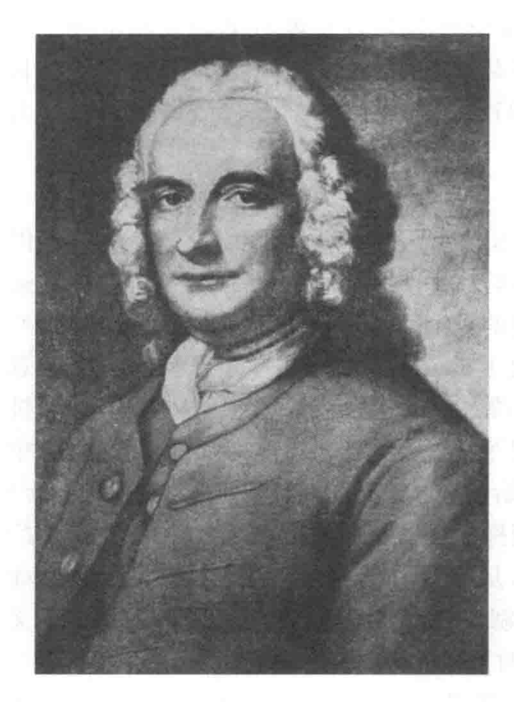
在启蒙运动文学的叙事体裁历史中，亨利·菲尔丁（1707—1754）不但以优秀的长篇小说作家，而且还以理论家的身份而与众不同。他对启蒙运动叙事性散文作品的任务及其功能的观点（主要在作品的前言和"开场白"中陈述），在发展现实主义美学上起了极其重要的作用，并且至今仍然有意义。他作为一个"现实主义长篇小说的创作者，非常熟悉国内的生活和极其机敏的作家"（高尔基语），菲尔丁创作的起步是从追随英国启蒙文学中斯威夫特的讽刺、现实主义流派开始的。他在自己早期的长诗《假面舞会》中把社会看作是普遍笼罩着假模假样的巨大无比的假面舞会。这位年轻的讽刺作家给自己提出的任务就是，从卑鄙而自私自利的欲求上撕下假面具，赤裸裸地指出其罪恶。这里所制订的还是相当一般化、具有古典主义抽象形式的纲领，它在菲尔丁成熟时期的作品中得到了实现。

菲尔丁的叙事讽刺作品的代表作是《大伟人江奈生·魏尔德传》。在《格列佛游记》之后，在英国启蒙运动文学中，就讽刺概括的广度、大胆和强烈程度来说，还没有创造出能与这部小说相比的任何作品。

《大伟人江奈生·魏尔德传》于1743年出现在菲尔丁三卷集的《混编作品集》中。然而，有资料表明，它的写成时间要早得多。由于1737年有关剧院审查制度的法律规定，菲尔丁被迫与剧院永远脱离关系，但是他却在《大伟人江奈生·魏尔德传》中成功地利用了他作为戏剧讽刺作家的经验，比如，这部讽刺作品的很多段落都写成了对话的形式，都很舞台化。这一讽刺作品的主要思想部分地使人想到盖依的《乞丐的歌剧》：江奈生·魏尔德和他的同伙是属于黑社会刑事犯底层这个世界的，而这个世界原来完全可以与统治者上层人物的世界相提并论。然而与盖依的谣曲歌剧有所区别的是，在菲尔丁的讽刺作品中缺少那种无忧无虑的幽默和精巧细微的玩笑。这里的一切都涂上了一层阴暗忧郁的色调，浸透着愤慨与憎恶。

主要"主人公"的选择也特别意味深长。现实生活中存在过，而于1725年被绞死的江奈生·魏尔德丝毫也不像一个"高尚的"强盗。作为匪帮的头目，同时他还在侦察局巧施手段存有抢劫来的财产，并且他又是一个受

① 《普希金文集》，第五卷，人民文学出版社，1985年，第98页。——译注



菲尔丁肖像
据威廉·贺加斯绘画而制的版画 1762年

雇的探子，向当局出卖自己匪帮中的成员。这种伪善与残忍、进取心与贪得无厌同胆怯的假仁假义的结合，就促使菲尔丁将魏尔德的生平行径做成了讽刺性原型，这种原型"渊源"于另外一些名份更高的人物：国家重臣、政客、征服者等等。菲尔丁把自己"主人公"的罪行同恺撒或者马其顿王亚历山大等人的功勋进行比较，这些人也十分冷酷地为了他们个人"伟大"的名义，而将整个地区的居民斩尽杀绝。然而在菲尔丁小说的字里行间，特别明显的却是对英国本身统治集团的充分、现实的暗示，是对议会内部各党派斗争这一体系的暗示，这种斗争体系可以与魏尔德匪帮中亡命徒之间的内讧相提并论。著名的《帽子的故事》的那章是一篇展开的典型的菲尔丁讽刺风格的寓言：当得知自己那些喽啰们为了自己帽子的不同款式（即不同原则）而争吵得不可开交时，魏尔德就训诫他们停止愚蠢的争吵，说如果要争吵，那么就只应当是为引开人们的目光；帽子中最好的，是那种可以藏最多赃物的帽子。

启蒙主义者菲尔丁对当时英国议会政治生活的现实形式感到失望，这种失望就明显地表现在诸如上述场景的痛苦悲观之中。他所能给人民中的真诚者的建议就是退出政治游戏，并且与魏尔德以及与他类似的"伟人们"保持远一点的距离。当然，这种建议其实是空想和很少有效的。

在《江奈生·魏尔德传》中尖锐地表现了英国启蒙运动社会思想的矛盾。在魏尔德这一人物形象上体现出菲尔丁对资产阶级剥削本性的天才预测；在自己的"主人公"有关寄生的和进行物质生产的两个阶级的厚颜无耻的议论中，菲尔丁说出了非常超前于他那个时代的真理。与此同时，作家却在一个资产者人物形象上寻找自己正面的理想。这个资产者就是善良的、敬畏上帝的珠宝商哈特夫利。他成为魏尔德鬼蜮伎俩的牺牲品，差一点就丧了命。专门描述谦虚贤明的哈特夫利及其家人的感伤性的篇章远不是菲尔丁这部讽刺小说中最强的方面。这些篇章只起到辅助性作用。不

过，引人发笑的对魏尔德的“颂词”（魏尔德的经历始终保持着这一激烈的嘲讽性音调）是启蒙运动大众艺术取得的胜利。

应该特别指出的是，这一启蒙运动讽刺作品的丰富绚丽的色彩，它以叙述的流畅和层面的多样化而接近于斯威夫特的《一只木桶的故事》。由于魏尔德之流骗子的代代传承关系，菲尔丁对阿谀奉承的宫廷历史编纂学的机智而辛辣的讽刺摹拟转而上升为哲理性思考：是谁，以及是怎样“在制造”历史的。直言不讳的对压迫民众者（诸如江奈生·魏尔德之类的征服者、占领者、加冕的战争贩子等“大伟人们”）的愤怒揭露穿插在各种容量极大的嘲讽寓意片段之中，这些片段也是某种讽刺性训诫（类似上面已经提到的《帽子的故事》的篇章，或者还有《纽盖特纷争》等篇章）。与此同时，小说还充满了伦敦刑事犯“底层社会”生活中别具风格的鲜明写实场景。就其讽刺性否定的力度（这种否定不只针对各种形式的封建压迫，还针对资产阶级的强取豪夺和假仁假义）来说，《江奈生·魏尔德传》在十八世纪文学中是突出的，是菲尔丁的其他作品无与匹敌的。 ·56

对于一个启蒙主义运动者的作家来说，另一项最重要的任务，是以活生生的人物形象体现“人的本性”的正面的人民大众的理想人物，要放在小说的中心。作家本人把这些小说称为“喜剧性的散文史诗”。这些小说就是：《约瑟夫·安德鲁斯及其朋友亚伯拉罕·亚当斯先生的冒险故事》（1742）和《弃婴托姗·琼斯》（1749）等。

“喜剧性的散文史诗”（大型散文叙事作品的新品类）是在激烈的文学争论中诞生的，这种争论包含着当时深刻的伦理课题。

上述小说中的第一部是作为对理查逊的回应而构思的。标题中显示的主人公是年轻的男仆（菲尔丁假想出来的理查逊作品中女主人公帕美勒的兄弟约瑟夫·安德鲁斯），如同他的姐妹帕美勒一样，也是以其极端正的纯贞而与众不同，他，就像《圣经》中的同名人约瑟一样，拼死守护着自己男子汉的尊严，不受他的女主人，美貌姣好的寡妇布比[1]夫人的引诱。这位布比夫人正是理查逊作品中B.先生的近亲（菲尔丁将这位先生的姓相当不敬的缩写B还原为Booby，即“糊涂虫”或者“愚蠢的人”的意思）。菲尔丁以新的调子再现了《帕美勒》这部作品开始时的情景之后，就立即给理查逊原先非常悲怆地诠释出的冲突添加上了滑稽可笑的性质。菲尔丁在取笑理查逊轰动一时的小说《帕美勒》的同时，也认真肯定了他的一种思想，即一个人的真正价值，不是表现在自私地关注个人道德不受玷污，而是表现在积极的

[1] 这里的“布比”，正是下面所说的英文单词Booby。——译注

仁爱精神，表现在对别人命运的同情上。理查逊的无可挑剔的女主人公帕美勒，在菲尔丁小说的篇章里以布比先生的夫人的面貌出现。她是一个自鸣得意的伪善者，她终于学会了特权阶层的全部世故；依靠其婚姻，她才“高升”到这一阶层。菲尔丁作品中的真正主人公原来是这样的一些人，他们自由自在而且大公无私，有时甚至轻率冒失地按照自己的宽宏大度，心血来潮地行事。例如，约瑟夫·安德鲁斯和他的未婚妻，农场女工芳妮·古德韦尔。他们的朋友、老师和保护人、老迈的怪人亚伯拉罕·亚当斯牧师也是这样的人。亚伯拉罕·亚当斯是十八世纪英国小说所塑造出的最杰出的人物形象之一。

菲尔丁在小说的扉页上安了一个副标题：“仿《堂·吉诃德》作者塞万提斯的风格而作”。亚当斯牧师这一人物是作为某种类型的堂·吉诃德而构思的，然而是新的、启蒙运动时期的堂·吉诃德式。他需要搏斗的不是什么巨人和巫师之类的东西，而是愚昧和野性十足的地主们的胡作非为，是花言巧语的讼棍们和愚蠢无知的法官们的拖延刁难，是爱财的生意人的贪得无厌；亚当斯要想在所有这些人身上，看到一个真正的人，一个能接受理性和情感的人，都是徒劳无望的。这位穿着肮脏不堪的破烂教士长袍、身无分文行乞的乡村神父，伙同他的那些年轻的朋友在英国的大道和小路上流浪，遭遇了一件又一件伤透脑筋的事。人们放狗咬他，把他当作奸细抓起来；怒不可遏的小店主和他们的妻子不但辱骂他，而且大打出手，让他饱尝拳脚……然而在亚当斯这一人物形象上并没有悲剧性的东西，而在堂·吉诃德这一高大的英雄人物身上却有他固有的悲剧性东西。无论这位“牧师”的境况多么屈辱：在财主老爷的宅子里只准他进入厨房，女地主布比夫人如同对待自己的仆人那样对他发号施令，然而亚当斯却善于为自己和被自己保护的人坚持人格的不卑不亢。“如同新生婴儿那样对所有世事一窍不通”，亚当斯终究坚决顶住了布比夫人的要求。她要求拆散即将结婚的约瑟夫和芳妮。尽管亚当斯的拒绝意味着他将失宠并丢掉工作，而他的这些学生也将被置于更加艰难的境地（为把他们救出噩运只有让作者在小说结尾处安排机遇巧合来完成），但他仍不为所动。菲尔丁是这样构建他的“喜剧性史诗”的，即启蒙运动的人文主义最终将欢庆自己的胜利，他把自己的主人公从他那位西班牙原型人物所固有的痛苦意识中解脱出来，因为那个西班牙原型人物堂·吉诃德意识到不论他想救助谁，总也得不到好报。相反，亚当斯总是有朋友们聚在自己周围。约瑟夫和芳妮对亚当斯的追随比起桑丘·潘沙之于堂·吉诃德来，则更加无私；而没有钱财的普通老百姓（走乡过镇的货郎、骑在马车前充当导马驭手的小男童、客栈的女侍者等）在那些有钱人和权势显赫的人对他俩的灾难视而不见、听而不闻的

时候，却都来帮助他们。菲尔丁的这种启蒙运动的乐观主义的胜利并非是艺术上的点缀。在他故事结局的大团圆中（被盗婴儿约瑟夫的父母终于根据他胸前“草莓”样的胎记认出了他是他们丢失的孩子），只有一些引人发笑的诡计，这种圆满是与嘲讽模仿密不可分的。小说中事件发生和展开的英国，主要是外省，这里完全没有被作家理想化。英国在作家的笔下是一个有着粗野风尚的国家，是地主老财们胡作非为和横行霸道的国家，是没有钱财的人得不到法律保护的国家。与《帕美勒》的作者理查逊不同的是，菲尔丁深深惊恐的是在他的国家中金钱称霸的情况（“缺乏英镑、先令和便士”给亚当斯和他的朋友们带来的灾难比布比夫人的愤怒使他们受的罪还要大）。作家给我们建造起一处新的、资本主义结构的生意人的人物形象画廊。这些人物好像正在我们的眼皮底下从过去的封建宗法社会关系的蛋壳中“孵化出来”。地方行政长官皮特·帕翁斯就是这样的一个人物，他玩弄狡猾手段而鸿运亨通，因而使他成为当地最富有的人之一。无独有偶，乡村牧师兼养猪的财主特拉利别尔也是这样的人物；对于他来说，他的每一头猪都比他所有的教徒群众来得重要，而他在每一位访客身上首先看到的是来买他猪的人。其余等而下之的众多掠夺者也都是这样的一类人物，如贪得无厌的客栈女主人塔乌-瓦乌斯，她的嘴巴甚至也如同钱包那样噼噼啪啪关合。菲尔丁所巧妙描绘的这些人物的离奇可笑的肖像画使人想起画家贺加斯；菲尔丁常常提到这位画家不是没有道理的，他们两人在创作的精神和性质上是很接近的。



《贿选》版画 威廉·贺加斯绘 1754 年

然而,这一幅充满着它所有矛盾冲突和阴暗角落的社会全景图,总体来说,仍然映照着菲尔丁幽默的光芒。菲尔丁是英国启蒙运动作家中最成功地以他的"喜剧性史诗"将文艺复兴时期艺术的生趣盎然、乐观愉快的自然力予以复活和再现的一个作家。无怪乎在菲尔丁的巨著《汤姆·琼斯》中,他在提到古代讽刺作家阿里斯托芬和卢奇安以及同时代作家斯威夫特和马里沃等人时,在作家中又点名提到与他在精神上相近的莎士比亚、塞万提斯和拉伯雷,并召唤他们的诗神前来帮助他。菲尔丁的"喜剧性史诗"所具有的对世界的明朗、欢乐的观点是作者深信纯正的"人的本性"原本高尚的结果,因此也就深信,由于空虚、自私以及贪暴的利己主义而产生的误入歧途、罪孽和灾难也是可以消除的。

与清教徒传统大相径庭的是,菲尔丁不仅仅赞颂理性,而且也颂扬人的肉体。他笔下的汤姆·琼斯与苏菲亚·魏思顿相互爱恋,他们的爱充满着健康的,朝气蓬勃的青春情感的火焰;作者用启蒙运动时期小说中罕见的诗意的笔触描绘了他们之间的这种生动的、自然的相互吸引。席勒在他的论文《论朴素的与感伤的诗》中写道:"在诗人的心灵中需要怎样一种灿烂辉煌的理想化人物才使他创作出像汤姆·琼斯和苏菲亚这样的人来啊!"可是,伪善的资产阶级的英国很长时间都没有能够饶恕菲尔丁对"人的本性"的这种宽宏的观点。伴随着作家整个创作历程,甚至在他死后一百多年的维多利亚时代的英国,仍然一再重复着对他的责难,责备他粗俗、卑贱,甚至宣扬淫乱等等。

在菲尔丁的《大伟人江奈生·魏尔德传》以及《约瑟夫·安德鲁斯》等作品中不同层次上表面与实质之间的矛盾,也是《汤姆·琼斯》这一作品的情节基础。两个作为竞争对手的兄弟——其中之一是公认的继承人布力菲尔,他甚至丝毫不知汤姆·琼斯是他的同胞兄弟——相互争夺的是求得苏菲亚·魏思顿的允婚和有钱的叔父大人的好感。表面上循规蹈矩、道貌岸然的布力菲尔实际上是一个坏透了的家伙,与此同时,宽宏大度、高尚仁慈的汤姆·琼斯却又行为不羁,尽管不是出于自己本意,却好像每一次行动都在公众舆论中贬损自己。好冲动行事而又不动脑子的汤姆·琼斯甚至连所做的好事也做得鲁莽不谨慎,以致这些好事倒像是过失犯错。由于布力菲尔的奸计和自己本人的冒失行为,汤姆·琼斯被关进监狱,他已经看到悬在自己头顶上的绞刑架的阴影。但是菲尔丁最终出来拯救自己笔下的这个狂妄的宠儿并使他的仇敌和对立面布力菲尔名誉扫地。

《汤姆·琼斯》的大团圆结局,根据作者的构思有它原则性的社会伦理意义,比《约瑟夫·安德鲁斯》的结局经过了更加深思熟虑和细致的考虑。最终来帮助不知父母是谁而又放荡的汤姆·琼斯的还是他自己所做的那些

好事所带来的影响。他曾经从灾难中救助过的每一个人都以自己的方式来帮助他。菲尔丁在这里坚持要读者们相信：只有那样的一种善行才值得尊重和褒奖，这就是积极地参与到生活中并建立某种普通老百姓的“连环担保”。

后来的十八世纪文学将不止一次地重新关注《汤姆·琼斯》这一作品，有时在喜剧方面进一步发展其情景（如谢里丹的《造谣学校》中的两兄弟查理和约瑟夫·萨尔非斯）。有时则在感人的悲剧方面发展（在曾经高度评价过菲尔丁小说的席勒的《强盗》中，弗兰茨与卡尔·莫尔之间的冲突，虽然不很相同，但仍然可以看作是对汤姆·琼斯与布力菲尔之间道德冲突的回声）。菲尔丁本人还没有将自己“喜剧性史诗”的矛盾冲突尖锐化到极致。尽管有启蒙运动的乐观主义，但是菲尔丁看待生活太清醒了，以至于他不认为“改造”诸如布力菲尔之类的人是可能的。与此同时，他确信可以揭露布力菲尔之流，可以使他们名誉扫地和不再为害，因此，这就使他的讽刺性嘲弄具有特殊的欢快而又给人信心的语调。

菲尔丁的“弃儿”是一个孤苦伶仃的人，一个由于自己的出身而隔绝于社会的人，他奋斗的目的就是追求个人的幸福。然而正如作家早先笔下的亚当斯和约瑟夫·安德鲁斯等人物形象，在弃儿汤姆·琼斯身上，还丝毫没有任何由于个人主义的局限性和自我封闭性而带来的东西，这种自我封闭性如同斯摩莱特作品中的主人公的典型特征，这些人自私自利、难以相处和不合群。汤姆·琼斯敞着心扉走他人生的道路，随时准备为受凌辱的人打抱不平，帮助弱者，扶起倒下去的人，尽管他本人完全不是什么无畏和无可指责的骑士。汤姆·琼斯与苏菲亚所受灾难的幸福结局，对于他们两个“历史学家”（正如菲尔丁给自己加的头衔）来说，意味着自然而和谐的人性战胜了自私、伪善和虚假。

在启蒙运动时期的文学中未必能够找到第二部像《汤姆·琼斯》这样的作品，其中非常充分、鲜活而直接地反映出欢乐地、信心十足而又精力充沛地接纳生活的精神。仅仅过了几个年头，菲尔丁就在自己最后的、临终前的小说《阿米丽亚》（1752）中描绘出阴暗得多的英国现实生活的图景，这是他从自己对人的本性的乐观看法上向后倒退。同一时期，菲尔丁在发表于杂志上的一篇文章中放弃了不久前他还很宠爱的阿里斯托芬和拉伯雷，说他们是思想太自由和太大胆的作家。然而，在《汤姆·琼斯》这部小说中，菲尔丁描绘的启蒙运动的理想化人物以及他所设想的现实生活之间的和谐还是不可动摇的；这就赋予该作品以惊人的艺术价值。同时，应该特别强调各种理论的、美学的诠释以及“插话”的意义，因为它们都是菲尔丁作为有机部分交织在自己叙事作品中的（在《汤姆·琼斯》中，这样的理论诠释

59· 尽管语调流畅诙谐，却照例放在全部十八卷“喜剧性史诗”中每一章的前面）。

这种公然将作者本人引入叙述故事中来的做法本身在那时还是一件崭新的事情，而且也不仅在英国启蒙运动小说中是如此（比如《玛丽安娜的生活》，比如《曼依·莱斯戈》，以及笛福和理查逊的书，都是作为真正的生活纪实文献提供给读者的）。菲尔丁大胆地暴露，甚至故意利用文学的假定性，而这种文学的假定性是他的前辈们所竭力予以隐蔽的。菲尔丁将无所不知和无所不见的作者引入到故事的叙述中来，这位作者同读者交谈，议论自己所描述人物的行为和性格，并发表自己对人生和艺术的看法。同菲尔丁“喜剧性史诗”总体结构相适应，这种将作者推到叙述故事的前台，并甚至由他毫不客气地暂时把作品主人公推到一边去的作法，不由得使人想到菲尔丁剧作的类似手法。不过，作者的参与在这里有着非常广泛与要紧的作用，可以创造与读者大众进行哲理性、评论性直接交流的可能性，这种可能性对于启蒙主义作家来说具有无可估量的重要意义（笛福和理查逊将有教育涵义的材料直接引入自己作品主人公的信件或者札记中，然而，这种作法并不总能使人觉得可信而且也不见得有助于叙事的艺术完整性。例如，在《鲁滨逊漂流记》中这种训诲需要毫无故事情节的专门另辟一卷《鲁滨逊的沉思录》）。

讲故事的作者享有全权可以将故事范围广为扩展，而此前故事的讲述范围还仅仅局限于某一个主人公（“回忆录作者”），或书信小说中某几个通信人的个人生活经验。难怪菲尔丁要为《汤姆·琼斯》这部小说加上贺拉斯的一句话作为题词：“我看见过很多人的真实故事”。菲尔丁的两部“喜剧性史诗”，特别是其中的第二部，不只是不同寻常地有众多人物，而且还包含着当时英国最富特色、形态各异的社会生活和风尚领域。

《约瑟夫·安德鲁斯》和《汤姆·琼斯》这两部作品构成了十八世纪中叶英国生活的货真价实的百科全书。菲尔丁现实主义创新的美学意义是非常巨大的。在自己作品的篇章中他再现了他的很多文学界同行视为卑微的平淡无奇的日常生活。

外省乡绅庄园里的酒宴和伦敦上流社会的假面舞会，茨冈人的宿营地和哈里克主演的《哈姆雷特》，军人驻地，放猎犬狩猎，调解法官家里的庭审，旅途中的麻烦事，客栈打斗等等——所有这一切就构成了一幅幅生活习俗和风尚的图画，凸显出色彩斑驳的时代特征。《汤姆·琼斯》中故事展开的时间主要是在 1745—1746 年间。那时正是“年轻的王位争夺者”查尔斯-爱德华·斯图亚特王子的军队入侵英格兰的紧要关头，这些事件也间接反映在小说中。

故事充满着非常多的日常生活场景、插叙人物、附加故事、习俗风尚的笑谈等等，这样一来，似乎小说很容易变得松散，破裂成很多细小部分。然而，使小说不散而"挺得住"、紧紧联为一体的，不只是准确地深思熟虑过、预先就确认无误的情节，而且还有作者语调的统一——即善意的，但总是略带嘲讽意味的语调。菲尔丁仿佛要读者不要轻信自己的第一印象，而要用自己的经验来衡量和检验它们。菲尔丁并不把预先准备好的道德情操的评价强加于人，而是想要教会人们独立思考和判断事物与人。从这一意义上来说，在菲尔丁"喜剧性史诗"中极其寻常的嘲讽性反省的目的对于读者来说，是担当着某种可进行自由思考的学校的功能。这对于启蒙运动时期的现实主义来说，是颇具代表性的特点，而且这一特点也使得菲尔丁得以与启蒙运动时期诸如伏尔泰和狄德罗这样一些讽刺大师很相近。

布局合乎逻辑的严整（特别是《汤姆·琼斯》），模仿英雄史诗的嘲讽段落和别的一些古希腊罗马时代的暗讽手法，说明菲尔丁熟悉古典主义美学所取得的成就，特别是熟悉莫里哀。当菲尔丁还是一个剧作家时，曾经按照英国的格调改编过莫里哀的作品，以便将其搬上本国舞台，而且在《汤姆·琼斯》中也曾引用过他的作品。但如果说莫里哀本人也由古典主义转向了现实主义，那么菲尔丁就全然属于启蒙运动时期的现实主义了。说明这一点的不只是菲尔丁不惧怕那些说他"卑下"的责难，在其故事叙述中引入生活中丰富多彩的客观现实的那种广度，而且首先还在于他特具代表性的典型化原则。菲尔丁反对遵循规范美学的偏执规则，他认为，这无异于是试图戴着镣铐跳舞。他半开玩笑半认真地称自己为"文学中新的领域的开创者"，在这一领域中他"有发布任何规则的自由"。这样的规则之一就是，要按照人们本来的样子去表现人，而不要臆想"人物性格……天使般的十全十美或者……恶魔般的罪孽深重"。他觉得，没有什么是太细小、太卑下，不值得认真描述的东西，但同时有一个实质性的重要条件，即每一件这样细小的东西都需要经过艺术家的深思熟虑，并且得服从于他的总体构思。

· 60

菲尔丁（如同斯摩莱特一样）在描述自己的非主要的反面人物的性格时，往往采用讽刺性的离奇可笑手法。但是他的主要人物的性格则描绘得较为复杂。他们的内心世界相当丰富，以至于难以归结为一种"占主导地位的情结"；他们的内心世界只在他们的矛盾动机和行动之中才逐渐显示出来，而且即使是对待自己非常同情和尊重的那些人物，菲尔丁有时也不害怕把他们置于可笑的或者不利的境遇中。菲尔丁"喜剧性史诗"的一个重要特征是鲜明的民族特色，这既表现在生活方式和风俗的代表性特点上，又表现在现实风景因素上，还特别表现为人物语言的民族特色上（只要提一下苏菲亚的父亲、乡绅魏思顿的活灵活现的形象以及他那富有表现力

的，然而几乎无法翻译的方言就足以说明了）。

菲尔丁所创造的“喜剧性史诗”这一体裁并没有以它本来面目的形式在文学中扎根。因为在这一体裁中体现出来的启蒙运动乐观主义与忠于生活之间的幸运的平衡原本就是非常不牢固的。相当众多的直接模仿菲尔丁风格的作品并没有留下任何有意义的成果。然而，菲尔丁的现实主义创新成了叙事体裁（首先是长篇小说）后来进一步发展的出发点，而且，不仅仅限于英国。为了指出在欧洲文学中发展了菲尔丁文学传统的流派，只要提一下高度评价菲尔丁并曾引用其经验教训的作家的名字就足以说明问题了。这些人是：拜伦和海涅，司汤达和果戈理，狄更斯和萨克雷。

菲尔丁的最后一部小说《阿米丽亚》（1752）在他的文学遗产中是有所不同的。构成有关约瑟夫·安德鲁斯以及汤姆·琼斯的长篇小说的主导倾向是欢乐、明快地接纳生活，这样的调子在《阿米丽亚》中由于作者意识到生活的深刻矛盾而变得阴暗起来。只有寄生的、享有特权的少数人才能够在侵害大多数人的情况下得到生活的欢愉。《阿米丽亚》这部小说的基本情节是布斯一家人的灾难，这一家人差一点被债主们的追逼和上层贵族花花公子们企图用诡计从丈夫手里夺去美妇阿米丽亚而被毁掉。在评价人物和事件时起决定作用的是情感标准。善于用心灵来生活被视为衡量真正人性表现的主要尺度。在这一方面，《阿米丽亚》的很多特点走在感伤主义小说的前面。在这部小说的结尾部分可以明显地看到向宗教道德的实质性让步：布斯在摒弃自由思想的观点后，就获得了幸福。

托比亚斯·乔治·斯摩莱特（1721—1771）在十八世纪四十至五十年代期间以自己最初几部长篇小说而从属于启蒙运动时期英国现实主义文学中的菲尔丁这一流派。然而，斯摩莱特的长篇小说——《蓝登传》（1748）和《皮克尔传》（1751），与菲尔丁的“喜剧性史诗”大异其趣，其基调具有异常浓重的怨恨与阴郁。菲尔丁“喜剧性史诗”的主调是幽默；而在斯摩莱特的小说中，则是讽刺，况且这种讽刺还不是寓意的、概括性的（而菲尔丁的《大伟人江奈生·魏尔德传》是这样的），而是渗透一切、笼罩在私人的生活和社会生活的所有境遇之上的。斯摩莱特在《蓝登传》的前言中宣布自己是这样一种讽刺的信奉者，即“以不同寻常的和逗人发笑的观点提供一些习以为常的图景，并赋予这些图景以新奇的迷人之处，与此同时，追寻其本性的所有细节”。高尔基评论斯摩莱特时说：“他以巨大的努力来描绘那一时代英国社会的黑暗面。”

斯摩莱特现实主义讽刺的尖刻性，原因不仅仅在于他有个人的特殊才华，而且还在于作为一个苏格兰人，他终其一生都痛感自己的人民所处的

不平等地位，并且以特别敏感的批判态度来评价不列颠上层统治者的政治。《蓝登传》中的蓝登是一个没有家产的，不好相处的和高傲的人。他来到伦敦寻求好运。斯摩莱特在蓝登的故事中使用了不少他本人对所遭受过的欺侮和凌辱的回忆。小说中最出色的讽刺插曲之一就来源于斯摩莱特的亲身经历，这就是描写海军在卡塔赫纳的那次远征(1741)。尚未成为作家的斯摩莱特当时曾作为舰上的外科医生参与过远征，而跟在他后面的是他书中的主人公。斯摩莱特写出海员和士兵们在军舰上遭受到的嘲弄和困苦的震撼人心的情景；他描绘出军官们那种极端令人厌恶的形象：他们恣意妄为、蠢笨、好出风头；斯摩莱特把卡塔赫纳远征的可耻失败归结为上层指挥人员的无能和腐败。斯摩莱特又是一位时政评论家和历史学家，后来他又不止一次地重新就这个问题发表议论，由于他公开指责海军将军霍尔斯的胆小怕事和玩弄阴谋诡计，他因受到后者的暗中指使而于1760年被投进监狱。

在蓝登的故事中，上述事件只不过是他形形色色奇事险遇链条中的一环；他所经历的，有时是陷入耻辱和贫困的深渊，有时则又飞黄腾达到顶峰。贫困迫使他忍受在外国军旗下服兵役的沉重苦难，充当同英国人作战的法国军队里的士兵；后来，他投奔自己的仆人(他自己上学时的一个老同学和忠实的朋友斯特拉普)并靠他养活，还用别人的钱扮演一位显贵的老爷；他在各种赌窟游逛，追逐各色富有的女人，甚至不惜充当奴隶贩子。

斯摩莱特第二本小说的主人公皮里格林·彼克尔的生活经历也是非常繁复怪异的。这个娇生惯养坏了的少年在家里和在国外都以恶作剧取乐。一次恶作剧几乎把他送进了巴士底监狱。欧洲当权的大人物的豪宅都接待过他；有一次他混进政治流放犯的圈子里，这些人是英国的雅各宾党[①]人，不久前为了复辟斯图亚特王朝发起叛乱的参加者。但是一回到英国，当他继承了遗产之后，就摇身一变成了沙龙的“雄狮”，与此同时进入商界并从事投机生意，与大臣们交朋友，不惜花大钱贿买选民，当选议员，破产，在政治性刊物上尝试有所作为，被投入监狱等。

有时作者所固有的那种竭力想囊括生活的所有层面而不遗漏任何有趣事物的意图，特别是在《皮里格林·皮克尔历险记》这部小说中，往往导致对艺术匀称的某种破坏。勉强与故事情节能挂上钩的社会素材一股脑儿完整地“堆积”到主人公的故事中来。例如，对都市里普遍腐败风气的长篇概述也由于皮克尔和他的朋友——毒辣厌世的凯都莱德尔的一次策划而放进

① 雅各宾党是法国革命时代表资产阶级革命民主的一派。——译注

小说中来;他俩巧妙地让公众上当,召唤公众参与接待来访的魔术师、预言家,而这一角色恰恰是凯都莱德尔自己扮演的,于是这两位自封的风尚监察者探得了不少从事各种职业、不同年龄和不同社会地位的人们的可耻和肮脏的隐私。“来寻求他的忠告和帮助的,有骗子,他们极想掌握不会穿帮的手法来进行诈骗……寻上门来的还有富裕的未婚妻……再有就是极想同别人的妻子睡觉的贪淫好色之徒;等待自己父亲死去等得不耐烦的花花公子们;想要摆脱沉重负担的怀上孕的姑娘们;为自己的船只价值投了超值保险的商人们,他们热切地想要听到沉船的消息;做保险生意的人则祈求有先见之明的本领,以便只对那些能够顺利完成航行的船只进行担保等等……”在这辛辣讽刺的列举中已经包含着足供上百部长篇社会小说使用的素材。把这些素材纳入到皮里格林·皮克尔的故事中来只能作为这样的一种简要“归纳”而已。其次,在这部小说中插入了长篇的“一位贵夫人的回忆录”。这一稀奇有趣的文献出于斯摩莱特同时代的一个魏恩夫人之手。这位夫人甚至在那个“风流的”时代,也因自己的行为而享有轻佻的名声。她写的这份文献虽然以自己的方式补充了小说中所描绘的普遍盛行的营私舞弊图景,但同小说故事情节的联系却相当薄弱。插入小说中的,还有盛传一时的多年诉讼不决的一个故事。这故事是皮克尔偶然遇到的一个交谈者以枯燥的报告形式告诉他的。诉讼的内容是恩格尔西伯爵的爵号与祖传财产。这一故事向公众揭示的是贵族家族习俗的以及法律放纵保护当权者利益的内幕。作家的社会兴趣似乎胜过他的艺术描写才华。已经成为启蒙运动传统体裁的长篇风俗描写小说在事实、文献、各种素材的压力下开始破裂。作者还不会将这些东西有机地体现在与传记情节有联系的活生生的人物形象上。将重心转移,创作另外一种类型体裁的小说的明显必要性正趋于成熟,这种小说最好能够涵盖社会生活中形形色色的矛盾。斯摩莱特的最后一部作品是《亨佛利·克林克》(1771年,亦译《亨佛利·克林克的旅行》)。关于这部小说下文还要谈到,这里要说的是,作家在这一部作品中以书信体小说体裁为基础,以便在上面再现英国在工业化转折关头所发生的深刻的社会和经济变革的图景,从而为表述这些变革所引发的争论与思考提供了广阔的空间。

在《蓝登传》与《皮克尔传》中,叙述的情感幅度如此之广阔,以至于尽管总体上具有尖刻讽刺的语调,却能够将各种悲怆并充满紧张气氛的各种插曲与滑稽可笑的事件结合起来,这些事件的幽默效果则建立在它们的最最不可思议和荒唐的基础之上。在《皮克尔传》中,一个古板的大夫按照“古代”厨艺的经典程式为客人们摆放餐具,对这种古怪离奇的请客方式的描写可以成为斯摩莱特此类荒诞绝伦、古怪可笑的幽默的典型范例。同样

的情况还有老船长特伦宁的躁狂的顽固不化，他想把在舰船上服役的所有条例无一例外地搬到陆地上来。因此，前往教堂举行自己的婚礼时，他就模仿舰只的航行，弯弯曲曲地在田地里和荒原上“曲折”前进等等。但是在叙述这位老怪人的死和他的墓志铭（其中将他比喻为在“死亡的沉重货物装载下而沉没的”曾经极具威力的护卫军舰）时，在船长特伦宁这一人物形象上也出现了悲怆的、动人心弦的特征。

· 62

斯摩莱特也如同菲尔丁一样，向塞万提斯学习了很多东西。他甚至还出版了他翻译的《堂·吉诃德》，并附有不无趣味的前言，而且还曾经试图按照英国风尚将塞万提斯作品的故事情节予以改编，这就是那部水准较低的小说《朗斯洛·格里韦斯爵士》（1760—1761）。在《蓝登传》和《皮克尔传》中斯摩莱特效仿菲尔丁，大量描写古怪、可笑和狂妄行为，以此手法来使人物性格个性化。然而他笔下的那些怪人、狂妄之徒却缺乏善心。这些人物的面貌往往被斯摩莱特描绘成具有残忍的和尖刻的特征。他最早几部小说中的主要人物（无论蓝登也好，无论皮里格林·皮克尔也罢）都很自私，都有坏脾气，都爱报复，虚荣心强，都具有为了达到自己的目的而不择手段的毛病。斯摩莱特并不怜惜他们。在描述蓝登时他挑明了，蓝登虽然靠忠实的同伴和仆人斯特拉普的钱生活，却为有这样的友谊而感到耻辱；而写皮克尔时则说他企图卑鄙无耻地欺骗真心爱着他的埃米莉亚·甘特莱特。除了少数例外，他们身边的人莫不如此。皮克尔的家庭仿佛就是社会的一个缩小的原型。在这个家庭里经常发生的是残酷的狼争虎斗。在这个家庭里，成员之间自然的人际关系极为反常：皮克尔太太无缘无故凶残地憎恶她的长子，皮里格林则与弟弟为敌。斯摩莱特冷静地指出，皮里格林·皮克尔出行去参加他父亲的葬礼却成了他以往出游中最美妙和令人神往的一次。

与“喜剧性的散文史诗”的作者菲尔丁相比较，斯摩莱特对于“人的本性”以及可以用教育和理性的开导将它改正的这种幻想要少得多。在《皮克尔传》中有一个有趣的插曲。皮克尔在大道上捡到了一个行乞的流浪小女孩，于是决定用她来给“上流社会”以刺激，把她培养成一位教养良好的夫人（这一情节在很多方面先于后来萧伯纳《皮格马利翁》一剧的类似情节，尽管萧伯纳一再申明他之前未曾读过斯摩莱特的小说）。最初这一试验获得圆满成功；然而，名门闺秀的行为使皮克尔的这位女学生非常烦恼，使她“未能保持住所担任角色应有的态度”而离开舞会，同时用骂大街的污秽语言和下流的姿态来表达自己的愤慨；最终的结局是，她厚颜无耻地欺骗了自己的庇护人。斯摩莱特这位讽刺作家嘲笑沙夫茨伯里以及其他一些早期启蒙运动者有关自然的道德情感和生活普遍和谐万能的理念。在他的

早期小说中,无论是英国的外省和都城都表现为数量众多的"恶魔"的所在地,这些"恶魔"的野兽般的外貌完全符合他们粗野、残酷和凶恶的脾性。斯摩莱特在描绘生活的阴暗面时丝毫也不减弱他的色彩,更有甚者,这些"暗面"如同吸引画家一样引起他的关注。在他多本小说常有的情景中间不仅以不同处理方法经常重复出现阴险的欺诈和拐骗场面(往往根据"黑吃黑"的原则),而且还经常重复出现报复性的和恶毒的情感炽烈的图景——凶狠的惩治和折磨,常常以把他们的牺牲品致残而告终的所谓"开玩笑",以及经过深思熟虑的对人格的侮辱等。瓦尔特·司各特在谈到斯摩莱特时写道:"他是各种阴暗心灵的探索者,并喜欢对那些充满狂暴的和严酷的激烈情绪的人物性格加以生动的描绘。"特别使斯摩莱特这位作家感兴趣的是人的道德情操变坏的过程。他的主人公很容易从高傲的自信转为狂怒,或者转为一片漆黑的绝望和心灵的沮丧。

我们可以在《皮克尔传》的情节进程中发现,由于自己所处的特权地位而娇生惯养成的主人公,逐渐变成一个越来越根深蒂固的只顾自己而目无他人的人、放荡不羁的人,还将自己原本不多的几个忠实朋友也都拒于千里之外。可是一旦命运女神弃他而去的时候,他就一直倒霉下去,以致丧失掉人的面貌。但是斯摩莱特毕竟是一位启蒙运动者和人文主义者,他深信会有相反的过程——即受到环境"扭曲"的人会有道德上"回复本来面貌"的时候。例如,在《蓝登传》中,沦落街头的卖淫女南西·威廉姆斯,虽然她已经堕落和贫困到了极点,然而终于在蓝登的帮助下避免了毁灭,医治好了肉体和精神的创伤而回归到正当的生活中来。在《皮克尔传》中,曾经被皮克尔抛弃的友人们无私地帮助皮克尔,把他从绝望的深渊里救了出来并让他重新做人。小说的结论是,不但沙夫茨伯里宣扬的人的善良、安宁闲适的观念受到羞辱,而且"厌世者"凯都莱德尔的犬儒主义哲学(他认为,人类全部是由骗子组成的)也逃不掉受辱的命运。

63·

小说《裴迪南伯爵》(1753)结束了斯摩莱特创作的第一阶段。在这部小说中加强了瓦尔特·司各特曾经所指出的作家对"阴暗心灵"的研究和对"狂暴的和严酷的激烈情绪"的描写。斯摩莱特在这里把相互对立的人物性格予以直接对照——善良的(善良到不可思议)列纳利多·德·梅利维尔伯爵和他的仇敌——冒险之徒裴迪南·法托姆。这位裴迪南伯爵攫取了伯爵的封号,用自己的阴谋诡计陷害列纳利多和他的未婚妻,只是由于机遇凑巧,裴迪南伯爵的诡计才以失败告终。这部小说是一种过渡性的现象:斯摩莱特的讽刺性现实主义的离奇可笑在小说中与恶毒的、隐秘的,以及过分崇尚词藻的诗意情调结合在一起,这些已经部分地是未来"哥特式"小说的先声了。

5．市民剧：李洛和穆尔

在乔治·李洛(1693—1739)和爱德华·穆尔(1712—1757)的创作中形成了启蒙运动市民剧的早期范本。

李洛的剧作《伦敦商人，又名乔治·巴恩维尔的故事》上演于1731年，以其公开与戏剧创作中的古典主义原则决绝而闻名。在舞台上表演的，不是王朝的、国家的或者公民爱国利益的冲突，而是私人生活中善与恶的冲突。李洛不仅把属于第三等级的人物搬上悲剧舞台，而且还要人们相信，只有这些人物才真正有最重要的权利让剧作家们关注。他在《伦敦商人》一剧的献词中证明说，悲剧性的灾难和不幸并非只是高等显贵人物独享的特权。相反，悲剧性灾难与不幸是大多数人都会遇到的，悲剧性的东西涉及的范围越广，它就越显得宏伟。

李洛的《伦敦商人》的情节基础是英国革命(1650)年代形成并于后来记载于珀西的《英诗辑古》中的一则古老谣曲。其中讲的是，一个青年伙计的不幸命运。他受了蛇蝎般的情人的教唆的危害，从杀死自己的老板开始，最后上了绞刑架。这种素材来源的选择本身就很具代表性：李洛不去求助于历史或者神话，而是把注意力转向谣曲。要知道，谣曲早已在城市小市民和手工业环境中流行，而且所讲的"主人公"也是来自这一社会环境。

这出戏的故事推到了过去。它发生在伊丽莎白时代的英国，即在粉碎西班牙无敌舰队的时期。这一时期在悲剧中被描绘成英国资产阶级的英勇的、黄金的时代。商人托罗古德有关文明经商具有崇高的民族意义和国际意义的议论，不仅使剧中主要人物的正面形象显得高尚起来，而且还扩展了剧作的社会范围，将托罗古德的日常劳作和他的个人命运同不列颠民族的命运连结在一起。

在李洛的描述中，剧中人物托罗古德同未来的凶杀者班维尔之间起初并没有任何实质性的矛盾，甚至也根本不存在引起冲突的缘由。年轻的伙计早已习惯于以子辈的尊敬之情对待自己的老板。而在托罗古德这一方面，他也完全信赖班维尔，至于他的女儿玛丽亚，则也不能够掩饰她对父亲的这位助手的忠贞的爱。据李洛看来，班维尔的堕落特别之可悲与足资教训之处就在于，如果他头脑更理智一些，心地更纯正一些，那么他的生活会很红火，而且也会因为自己的节制而得到尘世各种好处的慷慨回报。

剧中致命的恶行体现在首都的一个妓女密尔伍德的形象上。她贪得无厌、阴险残酷，凭着自己无所不能的经验行事，将班维尔的情感煽得火热，

用欺骗手法说动他挪用公款和弄虚作假，然后，当他最终落入她编织的网里而不能脱身时，她就引诱他杀死他的老板托罗古德。在李洛的笔下，班维尔的罪责在于他的罪恶性的不坚定。使他走向毁灭的是他的情欲。他不能够用自己太过动摇的、不坚定的理智来控制住自己的情欲。但是剧作家把全部的憎恶都投向妓女密尔伍德。作家想要从她身上扯下那掩藏其淫荡的那个伪装的假象，除去她赖以暂时吸引班维尔听从自己指使的"不同凡响的"性格的光彩与魅力。在悲剧性灾难的时刻，密尔伍德还卑鄙和假惺惺地让班维尔空怀救他性命的希望。在临死前的一刻，她的这个牺牲品就不再存有任何得救的幻想，他诅咒自己不久前的情欲是下贱的"淫荡"。

在李洛的悲剧中明显可以看出清教徒警世劝善故事的余音。作者对自己的那些罪犯进行双重审判——尘世的审判与上天的审判。在戏剧的尾声里，舞台后面的布景上出现预示密尔伍德和班维尔二人受绞刑的绞刑架。然而按照作者的想法，为这二人准备好的是另外一种最可怕的东西，即死后的报复。班维尔是带着悲伤和悔恨，伴随着玛丽亚的祈祷词走去受刑的，他还可能有希望获得上天的仁慈。密尔伍德则怀着强烈的罪恶的凶残感情而至死不知悔改，等待她的是永恒的惩罚。

64 · 《伦敦商人》的上演距离我们已有两个多世纪之久，从历史的远处来看，这一作品的资产阶级局限性是很明显的。但是作者的同代人（其中也包括欧洲启蒙运动的进步的活动家）首先感觉到的和重视的是作者李洛的创新：民主精神，对第三等级日常生活的关注，语言以及情节的通俗易懂，从舞台情景中自然而然地流露出的"道德寓意"。李洛的创作经验引起狄德罗和莱辛的赞许与关注。菲尔丁（他本人在戏剧创作中坚持的是与之不同的讽刺的现实主义流派的主张）热烈地支持李洛。《伦敦商人》的作者去世后，菲尔丁在自己办的杂志《优胜者》（亦译《战士》，1740 年，2 月 26 日）上面发表文章纪念他。其中有这样的话："他十分清楚地熟悉人的天性……他掌握古代罗马人同原始基督徒之纯贞相结合的精神……简而言之，这是最优秀的人物之中的一位，所有熟知他的人都将对他的逝世深表悲痛。"

在萨克雷一篇机智的嘲讽文章讥笑过他之后，到十九世纪，李洛已经被人们遗忘。然而，当代的英国的文学研究和戏剧研究为他在欧洲戏剧史中保留有一个并非不重要的位置。有人甚至称李洛是易卜生的先导，这指的是，《伦敦商人》中对排斥一切的、以自我为中心的、个人主义的欲望作了尖刻的描述。

1753 年上演的爱德华·穆尔的悲剧《赌徒》就主题来说，也是特别突出第三等级的。穆尔在该剧 1756 年版本的纲领性前言中回答评论家们时，把该剧本区别于古典主义悲剧的许多特别之处称为他的原则。这一争论的

重点是语言问题，因为他的悲剧是用散文写成的（李洛既使用散文又使用诗句，散文与诗句交替使用）。穆尔证实，他的剧作写的是众所周知的生活，而罪恶（对赌博的酷嗜），是如此普遍存在，以至于如果用诗句来写它就显得很不自然。试想要赌棍用诗句来交谈会有多么可笑！穆尔还有所保留地说，何况他的散文比普通用语要高雅，"与诗句不相上下"，因为在最悲怆的场景中他甚至难以控制住自己不使用韵体散文。

穆尔认为他的悲剧的优点是它的"自然"。与此同时，他在表达情感时也不回避夸张，并为《赌徒》的某些场景中"恐怖达到了不寻常的力度"而感到自豪。

《赌徒》中的主人公别维尔莱善良而高尚，但是好赌到了丧失理性的狂热程度，以至于不再能够理智地进行思考和支配自己的感情。他忽略自己作为一个丈夫、父亲、兄弟以及朋友应负有的义务，反而被假装成好心人的坏蛋斯丘克尔的阿谀奉承的劝导所迷惑，从而成为他的恭顺的牺牲品。被关在债务监牢里的别维尔莱绝望中服毒，在亲人们在场的情况下受着可怕的痛苦与折磨缓慢地死去。可惜他看到斯丘克尔的本来面目时已经太晚了。他得知太晚的还有关于遗产的信息，这份遗产原本可让他重新回到过去那种家庭和美的生活中去。成功地出演剧中人物别维尔莱的是当时英国杰出的演员加里克和肯布尔。对别维尔莱这一人物在不顾一切的致命赌癖的影响下逐渐加速而不可逆转的解体的描写，是穆尔悲剧艺术上的创新和具有重要意义的心理描写的主要内容。在别维尔莱的狂怒和绝望中，在预示他已疯狂而不能自持的不连贯的言语中，已经可以觉察到感伤主义的先声。别维尔莱呼喊道："成千的恶魔在我的胸中筑窝，它们都在啃咬我——否则我原本会抗拒诱惑的！我连自己都不知道我在说些什么。狂暴与绝望充斥着我的心胸并且牵引我去发疯。"

在穆尔《赌徒》这出剧中有两种相互对立的"自然状态"观念。穆尔剧中的坏蛋是别维尔莱的阴险诱惑者和敌人斯丘克尔，正像有的文学研究者指出的那样是"曼杰维列夫式的人物"。在他看来，大自然"只知道两种法规：强力与狡猾"。"愚蠢的人，是骗子们自然而然的猎获物：大自然为狼创造羊羔时的构想就是如此"。斯丘克尔本人自以为就是一头"狼"，并以此而自豪。这一人物形象在进一步的发展中，在狂飙突进时期的戏剧中就以席勒的莫尔·弗兰茨的人物形象出现（《强盗》），而在浪漫主义作家华兹华斯的悲剧《边民》中就以奥斯瓦尔德这位天才、高尚的头目马尔马丘克坏蛋的形象出现。

在穆尔的《赌徒》中，与之对立的另一端是"自然状态"的另外一种感伤的、田园式的观念，其代表人物是别维尔莱的妻子。她幻想着贫穷中的幸

福,幻想着普通农民的纯真的欢乐,普通农民的劳作让他自己觉得"面包更香甜,宅子更幸福,家庭更珍贵"。然而,这种观念看起来是乌托邦式的。斯丘克尔的鬼蜮伎俩在剧中最终破产,不过启蒙运动的乐观主义在穆尔的悲剧中发现了明显的裂缝。

65· 李洛和穆尔的戏剧当时在英国境外远比在作者的英国本土更为流行。在舞台上同古典主义进行斗争的任务在英国并不像在那些还在准备进行反封建革命的国家里那样迫切。描述不同社会等级人们的日常生活是由内容更充实和更具艺术表现的英国启蒙运动的长篇小说来实现的。这种长篇小说正是当时英国文学的主导体裁。然而,在英国境外,特别是《赌徒》这一剧作却引发出最热烈的关注。它被翻译成德语、法语、西班牙语、意大利语和其他一些语种;法语译本之一是狄德罗本人完成的;这出剧还在北美舞台上成功上演。剧中主人公的名字成为一个普通名词。不过,普希金在用到这一名字时,已经带有嘲讽的意味:"赌徒诗人,啊,别维尔莱贺拉斯……"

6. 感伤主义

十八世纪的下半叶,英国文学史取得了明显的进展,原先形成的流派有所变形,而且又出现了新的流派。虽然启蒙运动文学在这一阶段的大部分过程中保持着自己的影响和权威,但是它内部的矛盾却正在加深。对启蒙运动理性之完美所产生的日益增长的怀疑的代表性征兆是诗歌和长篇小说中蓬勃发展的感伤主义。

感伤主义在英国文学中要比在西欧别的一些国家中产生得早一些。詹姆斯·汤姆逊通常被称为英国诗歌中感伤主义的预言者。他从 1726 年开始写他的《四季》。也是在英国,比之其他一些国家更早暴露出资产阶级进步的矛盾以及为之付出的"代价"。十八世纪上半叶对于大多数英国启蒙主义者来说具有代表性的确信无疑的纯理性主义的乐观主义,此时让位于怀疑,即不相信理性是改造世界的无所不能的力量。早在菲尔丁最后一部长篇小说《阿米丽亚》中,响起了相比于他的"喜剧性散文史诗"更新的感伤主义的调子。

在扬格、格雷、哥尔德斯密斯等人的诗歌中,还有在哥尔德斯密斯、斯特恩、麦肯齐(他 1771 年的《有情人》如今已被人们遗忘,而当时曾使很多读者掩面而泣)等人的长篇小说中,主观的个人情感成为主导因素。感伤主义作家并没有脱离开早期启蒙运动的传统,不过他们把着重点从理性(在感伤主义作家的想象中,理性已开始与冷漠的以及自私自利的感性的缺乏联系起来)转移到自然而然的、未遭破坏的、直接的情感之上,而这种情感

正是人的天性中本来就具有的。感伤主义作家排斥任何一种规范的美学。扬格尤为激烈地反对蒲柏和他的各种规则，将他同天才作家莎士比亚对立起来，因为后者的伟大之处正在于他的标新立异和不受规则约束。

英国感伤主义作家的美学创新为表达个人对待世界的关系提供了广阔天地。这不仅仅是指开辟了表达情感的广阔天地，而且也为幽默打通了道路；例如，有时在哥尔德斯密斯的评论性散文中，或者在斯特恩的《商第传》中，幽默转而成为讽刺。哥尔德斯密斯甚至反对泪水涟涟的市民喜剧，他坚持主要写“欢快的喜剧”，并且正是以这种体裁写下了自己的剧作《好脾气的人》(1768)和《委曲求全》(1773 年，亦译《为了胜利，她听天由命，又名一个夜晚的过错》)。斯特恩发展出一整套“刁钻古怪”的理论，并用之于自己书中反常的、随意的布局和对怪异人物性格的描写上。

很多感伤主义作家(例如，汤姆逊、格雷、哥尔德斯密斯，甚至还有斯特恩——尽管他在叙事创新中有怪诞性)实际上都促进了启蒙运动现实主义的发展与丰富。然而与此同时，感伤主义作家美学的某些方面以其主观性、个人意识解放的原则、对纯理性主义的批判等等，为前浪漫主义扫清了道路。从这一意义来说，扬格与斯特恩的命运是有其代表的，他们的文学遗产不论在英国本土还是在欧洲大陆，都对前浪漫主义和浪漫主义作家产生了很大的影响。

在感伤主义作家创作的同一时期，现实主义的大作家们(后期的斯摩莱特、谢里丹、彭斯等)多多少少受到感伤主义作家的影响，一方面同他们争论，一方面也发展着自己的创作。在他们的创作中保持着被感伤主义作家所破坏了的理性与情感的和谐。在造型艺术(威廉・贺加斯的画)中，现实主义也多方面地表现着自己。具有代表性意义的是，在工业革命的条件下，在传统的风景画中也出现了新的主题与形象。

从十八世纪中期开始，并且在十八世纪最后几十年里逐渐强化的是在英国发生和巩固起来的前浪漫主义，这是一个极其多样化和具有多层意义的现象。

7. 感伤主义的诗歌

· 66

英国感伤主义最重要的诗人是汤姆逊、扬格、格雷、哥尔德斯密斯、高贝[①]。

---

① 亦译库伯。——译注

詹姆斯·汤姆逊(1700—1748)是十八世纪感伤主义诗歌源头上的一位诗人。在他的悲剧剧作中,以及在他的公民性爱国主义长诗《自由》(1735—1736)中,他还仍然遵循着古典主义的传统。在世界文学史上,汤姆逊首先是以四部长诗构成的组诗《四季》(1726—1730)而成名的。英国农村的自然景色在他的诗中不停歇地变换着色彩与声响,从早春的解冻开始,到冬季的暴风雪。后来成为感伤主义诗歌非常具有代表性的主观反应成分,在这组诗里还比不上客观描述的成分多。汤姆逊描绘着平静安宁的英国景色。而这景色又因村民们的和平劳作而生气勃勃:有时是狩猎的场面,有时是捕鱼的图景,或者是农村节日的游乐。然而,诗人作为一个专注而细心的观察者,没有太多地为细节所吸引;他所描述的人物形象还具有一定的概括性,甚至虚拟性。与蒲柏精巧的押韵双行体相反,汤姆逊在《四季》中使用的是承袭弥尔顿而来的自由流畅的无韵体。

《四季》在英国境外也获得了广泛的声誉。将它翻译成德语的是布罗克斯;在法国,圣-朗伯尔模仿它写出了自己的《四季》。卡拉姆津写道:"啊,汤姆逊,你开启了大自然的美!"

爱德华·扬格(1683—1765)也曾经在古典主义的悲剧和长诗体裁上试过笔,但是他得以进入世界文学之林则是由于后来的作品——哲理性训诲长诗《夜思》[①](1742—1745)。在独自一人的沉思或者同想象中的对谈者、少年劳伦斯交谈的无拘束的形式中,扬格发展着对人的天性以及人的使命的观点。诗人想要让他的对谈者相信世俗忙忙碌碌和自由思想是虚幻徒劳的。这样的观点充满着深深的悲观主义。扬格在《夜思》中的出发点是推翻蒲柏(《人论》)、沙夫茨伯里以及别的一些早期启蒙运动主义者的纯理性主义的乐观主义。对于上述诸人来说,尘世生活固然有其屡见不鲜的个人灾难,但也是理性预设的和谐的体现,而人则是这一和谐的世界秩序的中心。相反,扬格深刻而强烈感受到的却是人在尘世上的不安适,只有预见到另外的、阴间的生活才能证实尘世幸福的虚幻以及人生的短暂。扬格的整部长诗可以看作是一组布道辞(扬格原本就是一个牧师)。然而《夜思》这部作品的文学史意义却远远超越宗教说教的范畴。扬格在这里把自己对植根于人本性以及他所赖以生存的条件中的最深刻的矛盾的感受具体化了。年轻的茹科夫斯基曾将扬格的"虫乎?神乎?"这句话用做自己的诗作《人》(1801)的题词,这首诗在很多方面发挥了扬

① 又译《哀怨,或关于生命、死亡和永生的夜思》。——译注

格《夜思》的主调。扬格《夜思》的宗教思想染上了阴暗、悲怆的色彩；其中可以感触到诗人备受折磨的痛苦意识，他意识到人的热情迸发和理想是实现不了的。长诗的蓬勃焕发的风格富于斑驳缤纷的色调：兴高采烈，灰心丧气，嘲讽，绝望，忧伤的听天由命等等都在这里混为一体。对于十八世纪英国的启蒙运动诗歌来说，奠基于绘画艺术新的准则之上的长诗的这种阴暗的、"深夜"的色调是很突出的。值得特别指出的是，《夜思》这部作品后来由浪漫主义画家布莱克非常着迷地绘制了插图。《夜思》也如同扬格的那篇不长的散文专论《试论独创性作品》(1759)一样，在十八世纪文学中留下了深刻的印记，并且不只是对感伤主义作家，而且也部分地对浪漫主义作家产生过影响。在德国，赫尔德给扬格以很高的评价。在俄罗斯，诺维科夫小组对《夜思》给予特别的关注和好感，年轻的卡拉姆津也对《夜思》很感兴趣。

在英国文学史上甚至产生了"墓园派诗歌"这一专名。诸如肉体易朽、死亡不可逃避之类的共同调子足以证明，到十八世纪中期，早期启蒙主义者纯理性主义的乐观主义已经不能够使新一代人感到满足，而要重新予以审视了。不过"墓园派诗歌"这名称终归是有条件性的，因为对它的解释各种各样。

比如，托马斯·格雷(1716—1771)是《墓园挽歌》(1751)的作者，但实际上他与《夜思》的作者相异其趣。在格雷赖以享有全欧洲声誉的《墓园挽歌》中，并没有绝望与悲哀的激动情绪，而这些却正是扬格长诗《夜思》中渲染悲剧色彩的东西。诗人本人的情绪在《墓园挽歌》中也不一样，他想象中的世界另有一副样子。笼罩于《墓园挽歌》的不是凶险的夜幕黑暗，而是霞光的最后余晖，接下来是不经意而至的宁静的黄昏。诗人的沉思也是安闲而平静的(哥尔德斯密斯正确地指出，格雷在《墓园挽歌》中使用了英国诗歌中最缓慢的节律)。在墓群中间，诗人听到的是酷似生活场景的声音：疲惫的耕田者的脚步声，从牧场回来的牛的哞哞叫声，还有挂在牛脖颈上的铃铛的响声……死亡在这里已不再是生命的自然终结，不再是爱情与友谊的中断(死去的人们照旧活在同村居民的记忆之中)。诗人思考着那些在这个荒芜的乡村墓地找到永恒安息之处的人们的命运： ·67

也许有乡村汉普敦在这里埋身，
反抗过当地小霸王，胆大，坚决；
也许有缄口的弥尔顿，从没有名声；

有一位克伦威尔，并不曾害国家流血。[1]

这里的和解语调对于格雷来说是很有代表性的。他并不抱怨社会的不公平，尽管很可能有天赋能干一番大事业的人在这个社会中毁灭了。如果说他们未能在善行上表现自己，那么至少避免了去干坏事；命运引导他们从平静的小道上穿越人生，“远离那闹哄哄的人群”（后来托马斯·哈代将这句话用做他描写英国农村生活的小说的标题，不过，后者使用这句话时已带有嘲讽的苦涩意味了）。

《墓园挽歌》是英国感伤主义诗歌的经典作品之一，经久流传不衰。浪漫主义诗人经常对它表示关注。茹科夫斯基曾经两次翻译过它。一次是在他的青年时代，一次则是在他的迟暮之年，即在他去伦敦西郊温泽尔附近的斯托克坡吉斯村进行了瞻仰之后（传说《墓园挽歌》是在这里创作的）。在法国，年轻的夏多布利昂曾经翻译过它；在意大利，翻译它的则是乌哥·福斯科洛。

格雷对凯尔特人和斯堪的那维亚人的诗歌表现出极大的兴趣，他根据拉丁语的译文研究了上述古代作品，于是就产生了他晚期创作的颂歌，例如，《命运女神姐妹》、《奥丁的降世》。在这些作品中，《墓园挽歌》以及格雷其他一些更早的诗作里的冷静旁观已经让位于激情汹涌的冲突以及源于古代史诗的庄严和可怕的人物形象的离奇结合。瓦利基里[2]在战斗中编织着凶险的织物；他们的织机是闪闪发光的长矛，他们的纺线是人的内脏，血腥的箭是纺织用的梭……（《命运女神姐妹》）。奥丁下降到地狱的深渊里并用魔咒唤醒死去的女预言者的遗骸，后者向他预告巴尔德尔[3]的死亡以及即将来临的全世界大火和众神的毁灭（《奥丁的降世》）。就其阴郁的情绪和人物形象来说，格雷的这些后期创作的颂歌在某种程度上预示着浪漫主义的诗学。颂歌《游吟诗人》也是同样的情况，它散发着中世纪威尔士传说的气味并且具有某种历史依据：按照英国国王爱德华一世的命令杀害了所有的游吟诗人，活下来的是最后一个，这位威尔士游吟诗人满怀预言者之火，诅咒那个奴役威尔士土地的人，并且预告说，可怕的复仇将临驾在国王的后代身上。大自然本身也大声疾呼要复仇：愤怒的老游吟诗人的声音与高山洪流的咆哮合在一起，古老的“橡树巨人”也用自己强有力的树枝威胁国王这个侵占者。格雷在副标题中将自己的颂歌称为“印度非正规军的颂

---

① 此处用卞之琳译文。——译注

② 斯堪的那维亚神话中的战争女神。——译注

③ 斯堪的那维亚神话中的光明之神，奥丁之子。——译注

歌”：这种形式后来与浪漫主义作家例如雪莱很相近，仿佛给诗歌语言卸下了镣铐，让诗歌作者可以突然中断韵律以适应抒情主题急速和紧张的发展。然而，这种对于格雷后期创作颇具代表性的极其有趣和成果卓著的探索，不过只是有意识的“学术性”模仿的因素。大概正因为如此，才使得哥尔德斯密斯在剖析格雷的诗作时建议格雷不仅要顾及有文化素养的读者，而且，用古代希腊演说家伊索克拉底的话来说，也要“研究人民大众”。

奥立佛·哥尔德斯密斯(1728—1774)对待他的前辈们(英国感伤主义的其他一些诗人)的态度有双重意义。这种态度表明，用“英国感伤主义诗歌”这个概念统一起来的那些现象并不具有同样的意义，与此同时，这种态度还能够较准确地表明哥尔德斯密斯本人在这种诗歌中所处的地位。我们可以指出这位《荒村》的作者对感伤主义诗歌的首创者们所持的许多毫不掩饰的不恭敬的批评。例如，哥尔德斯密斯在赞赏《四季》中的一个插曲是“非凡的简朴”的同时，确认汤姆逊一般来说是一位“冗言而且崇尚词藻的诗人”。他没有对扬格的《夜思》做正面评价，只做了狡猾的不置可否的表白；他说，对《夜思》的反应各不相同——这取决于“读者更倾心于什么——倾心于欢乐还是倾心于忧郁”。甚至《墓园挽歌》，他也认为，即使它有种种优点，仍然不免“堆砌太多的修饰语”。 ·68

哥尔德斯密斯本人在诗作(同样也在他的《威克菲尔德的牧师》以及喜剧作品)中的确在力求情感表达方面的简洁和自然。如同格雷一样，他也对民间诗歌创作感兴趣，但同时关注英国谣曲这一体裁，并在他的《埃德温与安杰林》中对之进行了模仿。哥尔德斯密斯诗歌作品中最重要的是他后期创作的《荒村》(1770)。这部作品以其极强的力度和直接性表现出了英国感伤主义诗歌的民主倾向。哥尔德斯密斯所描述的奥别尔恩这个小村庄是对深刻的社会动荡的诗歌的形象化概括。这种社会动荡是英国农村在十八世纪土地改革后所经受的。《荒村》具有英国感伤主义诗歌通常所固有的特征，比如，对大自然的抒情性感受与作为观察者的诗人的幻想反应相结合；从现时向过去和未来的自由过渡；语调的自然和不受约束。然而，除此之外，这里还有某种创新。这里不是格雷在对英国农民命运作思考时怀有的温和的平静，而是痛心疾首的愤慨。他要找出他所描绘的灾难的社会根由。

……由于那只手的自私贪婪，
农民对自己生身的茅屋已疏远！
曾是大海一样起伏闪耀的田地，
曾是林木、岗丘、畜群鸣叫之地，
如今却成了凶恶强盗统治之区！

· 如今都在大堆财富下埋葬入土！

已经不再是沉思、哀怨的语调，而是对未来的阴郁预报中听到的愤怒的、揭露的语调。哥尔德斯密斯认为，未来给英国带来的将是农民的毁灭：

那个国家的最终毁灭已经就绪，
那里的财富增长而人脸色衰萎！

在上述诗行中最强有力地表达了社会抗议的情绪，这种抗议的情绪在早先大多数的英国感伤主义诗歌中表现得比较沉寂。

这种抗议的情绪在比哥尔德斯密斯小一辈的同代人威廉·高贝[1]（1731—1800）的创作中也表现出来。他的诗歌贯穿着深刻的社会矛盾的意识。这些矛盾将悲剧性的不协调带入到国家的生活中来。在讽刺作品（二卷集的《诗集》，1782—1785年）以及在长诗《任务》（1785）中，高贝为人民的不幸命运唱哀歌，人民被剥夺了劳动的欢乐。诗人为显贵们和富人们的贪权、空虚和贪得无厌而愤慨。在高贝创作中起巨大作用的宗教性情调（他受循道宗的影响极大）产生于他对社会不公平的强烈不满之上。“人们中间兄弟情谊的纽带已经破裂”——这一主调对于高贝的诗歌来说是很具代表性的。诗人要在农村的深居简出中寻求安慰（他有一行诗句成了英语中普遍流行的俗语：“上帝创造了大自然，人创作的却是城市”）。对于高贝的诗作，也对于哥尔德斯密斯的散文作品来说，具有典型意义的是抒情地谈论个人私下生活中质朴的小乐趣——友好的饮茶，园中的散步，围着壁炉阅读心爱书籍的休闲活动等。

高贝在自己的诗作中曾表示欢庆法国革命取得的最初胜利。诗人暮年的生活因严重的精神疾病而变得很凄惨。

在浪漫主义时期，高贝的诗歌受到“湖畔派”诗人，特别是华兹华斯的认同。罗伯特·骚塞出版了高贝的诗文集。在法国，高贝作为“平凡”诗人而受到圣-伯夫的高度评价。

8. 感伤主义的小说　斯特恩　哥尔德斯密斯　后期的斯摩莱特

劳伦斯·斯特恩（1713—1768），是英国感伤主义文学的核心人物。在

---

① 或译库伯。——译注

英国文学这一流派的作家中间没有谁能够比这位《商第传》和《感伤旅行》的作者受到欧洲大陆读者更高的评价和享有更广泛的知名度。其实，他的最后一本书《感伤旅行》将“感伤的”这个词，或者说将“过于敏感的”这个词，作为表达对待世界的某种心理结构和态度的用语引入到国际流行用语中来了。

然而，在英国本土，斯特恩却并没有成为公认的流派首领。甚至连文学史上与他归为感伤主义一类的那些作家对他也持戒备态度（如格雷），或者对他持严厉的敌对态度（如哥尔德斯密斯）。理查逊对《商第传》的“淫词秽语”表示愤慨。塞缪尔·约翰生（当时文学评论界毋庸置疑的权威）则坚持认为斯特恩只是“没有按英语”写作。

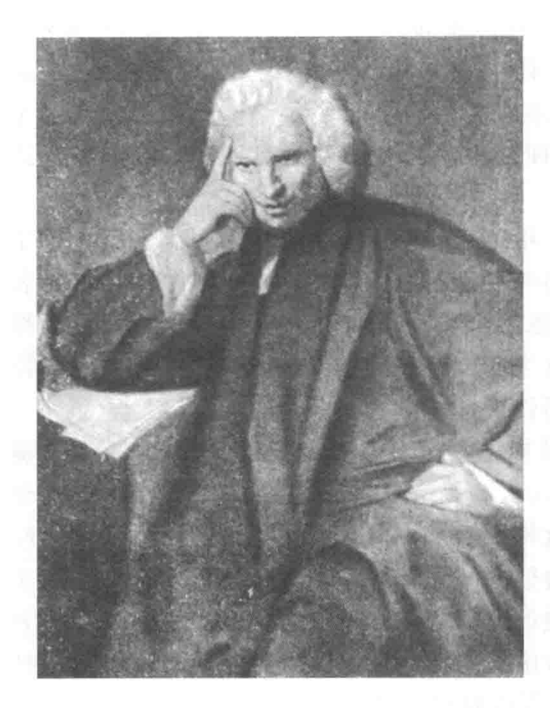
·69

《商第传》（1760—1767）的最初几卷曾在英国读者群体中为斯特恩赢得过喧嚣尘上的轰动，起初也被人认为是一件丢人现眼的事件。这位已经不算年轻的外省牧师竟然出版这样一些放纵不羁的东西，这甚至让富有经验的读者也感到困惑不解。他的很多同胞最初对斯特恩这种文学创新的实际意义只倾向于认为是一种单纯的奇思怪想或者是一种闹着玩，何况作者的思想深度并不是一下子就展示出来的。斯特恩深入到洛克有关人的理性学说的所有细微之处，然而他之所以这样做，只是为了要用这一哲学的基本原理孕育出文学烟火制造术的奇迹，即一整串星花灿烂的玩笑焰火。斯特恩始终遵循菲尔丁有关小说家这一角色的大胆定义（“我是文学中新的领域的首创者，我有权为它制订一切法规”），斯特恩非常自由地对待笛福、理查逊、菲尔丁、斯摩莱特等人创作的现实主义风俗描写小说。也就是斯特恩将这些小说分解成“一个个组成部分”，并将它们错乱安置，构造成滑稽可笑的益智游戏，为读者布下各种圈套，用狡猾的模棱两可的暗示挑逗读者的想象力，海阔天空和短话长说地解释那些原本无需解释的事物，而在读者期待他一锤定音的地方却用半吞半吐的话来敷衍搪塞。如果将《鲁滨逊漂流记》、《帕美勒》或者《汤姆·琼斯》等作品的体裁规则用于《商第传》的话，那么后者可能看起来好像是遍布于整整九卷的离题可笑的插科打诨。

这九卷中的主人公不但没有按照英国启蒙运动小说业已定型的良好传统，将其所获得的人生经验、逐渐变得老成起来并在社会上占有一席地位等情况在读者眼前展现，而且没有来得及将小儿穿的裙衫换成稍微长大一点穿的小裤子。[①] 他的受胎和出世的变故构成他“传记”的主要部分，不过

---

① 此处意即小说对主人公生平的讲述极其缓慢。——译注



斯特恩肖像 乔苏亚·雷诺兹绘 1760年
英国 私人收藏

这传记还经常被数不清的洋洋大观的离题插叙所打断。插叙中既有对“疾病分类学”(关于鼻子的科学)领域的讽刺模仿性揽胜,又有逐字逐句引用的中世纪将人逐出教会时的恶毒套语“埃尔努尔福咒语”,以及关于安杜伊的天主教女修道院长及其执拗的骡子的放纵故事,甚至还包括地道的教会布道辞。这布道辞在小说中是由下士特里姆宣读的,后来斯特恩则将它收在自己的布道文集里。作者竭力用这类不同寻常的叙述使读者产生更加惊心动魄的印象,他除了利用文学效果之外,还用了一些印刷“技巧”。作者有意在书中留下空白的书页,或者相反,把有的书页全印成黑色或杂色,“仿大理石色”;或到处留下意味深长的停顿,把一个未写完的句子用一个破折号,有时用两个破折号加以分割;作者还发明用图示的办法来表达书中人物的姿态,例如,书的正文中有螺旋形线条,表示的正是下士特里姆在挥舞自己的手杖,就单身汉生活的财产问题发表议论。

但是在斯特恩的玩笑式疯狂之中,正如同在哈姆雷特的疯狂之中一样,“自有其方法”,而且他的主观任意性也有其内在的意图。斯特恩故意将长篇小说这一体裁中所有虚拟性的和做作的东西暴露出来,同时却并不破坏叙述艺术本身,反而仿佛在竭力检验和弄清楚它隐藏着的潜能并拓宽它较70·之过去更广泛的范围。这种拓宽不论是在他的《商第传》,还是在他的《感伤旅行》中,都与其说是属于对外部事件的把握,不如说是掌握住了小说家们的眼睛以前所忽略的意识方面的新范围。

斯特恩第一部作品的全称是《特里斯特拉姆·商第先生的生平与见解》(即《商第传》,1760—1767年)。这已经宣布了与菲尔丁、斯摩莱特等人的长篇小说的某种原则性区别。菲尔丁和斯摩莱特的作品是根据主人公的“生平和奇遇”,或主人公的“历史”的原则构建的。在把重点放在见解上而不是放在故事和事件上的同时,斯特恩这位故事讲述者则隐藏在喜欢唠叨

的特里斯特拉姆的“面具”后面，这样就使自己掌握了议论世上一切事物的无限自由。

特里斯特拉姆斯特恩的“见解”首先含有启蒙运动讽刺作品的毁灭性弹药。在致自己的出版商的信中，他讲到自己长篇小说的“异常广泛的”计划，说自己嘲笑的主要目标是“科学的弱点”，“以及我能找到的值得以我的调子去讥笑的其余的一切”。在给另外一位收信人的信中，这位《商第传》的作者写道：“首先，我珍爱于心的希望是让人变得好一些，讥笑那些我认为应该讥笑的东西——或者那些给真正的启蒙运动带来危害的东西等等。”

然而，斯特恩的嘲讽也扩展到《特里斯特拉姆·商第的生平与见解》中作者本人钟爱的其他一些人物身上。商第霍尔的居民们以及邻区的住户们，其中有约尔克什尔的瓦尔特·商第先生和他的随从——下士特里姆、他们的老朋友约立克（这位约立克后来成了《感伤旅行》中的故事讲述者和主要人物）、孀居的女邻居等等，所有这些善良的平民之所以重要，全在于他们生活在斯特恩独一无二的、诙谐狡猾的嘲讽幽默的氛围之中。他们中间的某些人有时不免也很感动人，不过他们全都毫无例外地总是以可笑的面貌出现。

斯特恩在用塞万提斯的传统手法描写十八世纪英国的外省习俗时，创造出别具一格的伦理学和美学的“劣马”，也就是各种奇奇怪怪的勾当、刁钻的念头、与众不同的癖好，这样的“劣马”成为人的个性的唯一基础。在《商第传》的篇章中，全副披挂地骑在瘦得不成样子的堂·吉诃德的劣马上到处驰骋的已经不止是一个，而是若干个小堂·吉诃德了，他们之中的每一个人都有自己纠缠不清的思想或者怪诞念头。瓦尔特·商第这个口若悬河的学究、好说教的人，如喝醉酒一样，陶醉于他自己的三段论法和引经据典中。他的兄弟托比假想自己是一位伟大的战略家，并且在一片小小的绿色草地上和平地演练马尔波罗公爵的全部交战。他的随从——雄赳赳的老兵特里姆下士是一个优秀的厨房雄辩家，天花乱坠的言谈大师，特别是当他讲述西班牙宗教审判所的可怖情况时更是如此……瓦德曼夫人遭受着孀居的艰难，全身心地沉溺于再婚的策划之中。最善良忠厚的约立克牧师，如同他在丹麦国王哈姆雷特的宫廷中的先人一样，也是个爱开玩笑的人，他甚至为了一个道地的玩笑而不惜拿自己在教会中的升迁做赌注……而有点单纯的商第夫人，这位商第霍尔的女主人，其之所以还值得他人观注，全在于她总干些不合时宜的事以及无论如何也不会有自己的主意。所有这些善良的好心人各自张罗着自己的事，忙忙碌碌，相互干扰，往往以为他们讲的都是同样的一回事，然而却往往又发现上了当，因为他们所依从的是自己的“劣马”的奇怪行为，完全都想偏了。滑稽可笑的误会都源于交谈的人

们虽然用的是同样的一些言词，但口里讲的和心里想的完全是不同的东西。这些滑稽可笑的误会几乎成为《商第传》这一作品情节“事件”的主线。

然而，斯特恩还不仅仅只是从他作品的人物个人特点中引出尽可能多的滑稽可笑的效果。英国文学很早以前，至少从本·琼森时代开始，就善于利用一些互不相容的古怪人物性格的冲突来取悦读者和观众，其原则就是“人各有好”（正如本·琼森著名的纲领性喜剧所言）。斯特恩对构成每一人物个性的独特之处的古怪“幽默”或者怪癖的诠释，是以感伤主义的精神予以复杂化和加以分类的。他一般倾向于持怀疑论的态度来品评抽象的理性推理、合乎逻辑的推论、作为人际交流方法的言语论断。他认为，所有这一切都是模棱两可、动摇不定和不可靠的；但是，有时一个手势、眼神、无意识的姿态、没有语言而表示的沉默停顿，却可能是真实可信和很有表现力的。在斯特恩之前还没有谁如此广泛地采用各种手势这类的哑语来转达自己作品主人公的心灵活动的，也许还没有谁善于如此细微和辛辣地揭露自满而枯燥乏味的纯理性主义的那些不合理的企求。

瓦尔特·商第这位不知疲倦的和有虚荣心的好发长篇大论的人不仅仅是外省一知半解的学究的漫画式人物形象，而且还是对洛克本人和他有关人的理性学说的讽刺性模仿，因为斯特恩作品中的主人公非常热衷于对这种学说加以诠释。怪诞地体现在瓦尔特·商第这一人物形象上的对推理的过分热情是枯燥乏味的，远离现实生活的。而他的弟弟托比·商第却非常能体现出人性的光芒，也十分亲切可爱，虽然并不聪明，连两句话都讲不出来，但真正是“不欺侮苍蝇”的人（这是斯特恩在小说的一个插曲中原汁原味予以实现的一个比喻）。这位怪人的善良并非是表演给人看的，也不是装出来的，这是好取笑人和持怀疑态度的斯特恩唯一说得温情脉脉和暖人心扉的一件事。

71·

但是，《特里斯特拉姆·商第的生平与见解》并不是商第霍尔这个地方居民的故事缩影。这里的主题之一是创作过程的本质，是艺术创作的心理。《商第传》在很大程度上与其说是一部有关商第家族的长篇小说，不如说是“有关长篇小说的长篇小说”。作者忙于要解决的问题是，如何将急速变化的意识流纳入到有关的文学叙述框架中来，如何在光阴稍纵即逝的情况下赶快做这件事（顺便指出，乔伊斯在解释他《为芬尼根守灵》这部作品的多层结构和布局的构思时常常引用斯特恩的话）。

斯特恩还将自己的幽默推而广之到认识论本身。在《商第传》的全部行文过程中，以不同方式重复着同一个滑稽可笑的场景：特里斯特拉姆越是诚心诚意努力根据自己的回忆弄清楚并向读者按顺序交待自己的经历，那么他就越是会在很多事实、解释、插叙中，令人失望地乱作一团……而时间

问题在文学作品中还从来没有过像在这部长篇小说中那样复杂。在这部小说中，我们一下子同讲述故事的人生活在一起，起码是生活在四种时间尺度中：读者的时间，特里斯特拉姆必需编撰自己经历的时间，他所描述的那些事件所进行的时间，最后是他的种种回忆的时间。结果是令人啼笑皆非的混乱，最终连特里斯特拉姆自己也放弃去解开这团乱麻了。

斯特恩的怀疑性幽默既不意味着对世界持非理性主义的观点，也不是普遍相对主义的说教。斯特恩的人文主义（不论他个人对宗教作了怎样的让步），就其性质来说是唯物主义的。这位《商第传》的作者一点也不怀疑他非常直观而显豁地描述过的人们日常生活的以及风俗习惯的那种生动活泼的肉体的现实性。如果说他同时还不止一次地宣称说什么“我们是生活在周围都有神秘和谜团环绕的世界里”，那么这并不是要我们拒绝去认识世界，而是要我们努力地去加深认识。“神秘与谜团”之所以使斯特恩这位艺术家感兴趣，首先就在于人的心灵生活的全部神秘，在于从一种情绪向另一种情绪，从一种意图向与这种意图对立的行动的相互矛盾过渡的谜团。斯特恩的这种心理分析法某种程度上预示了后来车尔尼雪夫斯基所理解的那种与托尔斯泰的创作联系在一起的“心灵辩证法”。

在这一方面特别值得注意的是《感伤旅行》(1768)这部作品。就其对于十八世纪文学中流行的劝诫描述性旅行记这一经典体裁的关系来说，该作品也如同《商第传》对于启蒙主义小说的经典模式的关系一样，都具有创新的地位。《感伤旅行》自然是从《商第传》“派生”而出的，比如，充当故事讲述者的主人公约立克牧师，在这里已经成为斯特恩小说中众多有怪诞行为人们中间的一位。

对于约立克（也就是斯特恩）来说，主要的并非是他所游历的那个国家、那些城市和农村的外部特征，而是那些心灵运动，有时甚至似乎是完全转瞬即逝的心灵运动；然而却正是这些东西在“感伤旅行者”的意识中引发出旅途的感受和印象。那些善良农民淳朴的欢乐往往让他想到，“欢乐与满足的心灵”是无论农民还是大主教，都同样能奉送给上天的最好的感激之情。同某个因不幸爱情而神经失常的牧羊女的会面，“使他全身心变软”，迫使他编出了赞歌《可亲可爱的多愁善感》。主人为一头死驴悲戚不已地痛哭，这也引起他对人与人之间的隔绝的痛苦沉思。他自言自语说：“这对于我们的社会是一种羞辱！如果我们能像那个可怜的农民爱他的驴那样彼此相爱，那么，这也总算是有意义的。”

但是“感伤旅行者”的心灵不只是对崇高的印象敞开着，而且也对那些最轻率而浮躁的印象敞开着。在这部作品的书页里，泪水涟涟、叹息声声和轻佻不规矩的笑话交错出现，而有时还出现一些手势和行为，作者喜欢

用它们仅仅作为暗示，向读者的机智力提供一点别的东西。约立克无休止地分析着自己的行为。如若他的这种专注的自我剖析少一些清醒、怀疑，甚至刻薄的话，那我就可以责备他是自我中心主义。不可能不记得约立克在加来同沦为乞丐的圣芳济派僧侣的动人心扉的亲切告别。然而开始时，约立克却非常生硬和粗鲁地拒绝了这个僧侣恭顺的施舍请求，随后，又用非常自私的祈祷辞（主要是害怕从旁看着他的同行的太太们眼里失去自己的身份）引出他接着生出的悔恨！看着关在笼子里的椋鸟反复喊叫同样的话："我出不去"，"我出不去"，约立克的心缩紧了。于是"感伤的旅行者"的想象就画出一幅囚徒受难的图画；他被关在牢里，在牢中"铁器捅进他的心灵"。"感伤的旅行者"痛骂奴役的"苦水"，"再三"称颂"美好而甜蜜的女神"——自由。不过，爱好取笑的斯特恩就是在此处也不忘补充说，来到法国的约立克没有护照，他自己也很担心会被逮捕；一旦他得以从德·什公爵手里讨得护照，他那所有的公民性的激情就全都从他意识中烟消云散了，随即就开始同一个姣美的女仆搞私情。

72·

在欧洲启蒙运动的全部文学中除了狄德罗的《拉摩的侄儿》之外，就表达"高尚"意识与"下贱"意识之间最细微的相互转变方面，就表现最高尚的温情和卑微的自私自利之间的隐秘联系方面，还没有哪一部作品可以与《感伤旅行》相匹敌。斯特恩为叙事的艺术开拓出新的前景；不过，从这位作家的成就中总结出的很多东西，不只是他同时代的小一辈作家们，而且是相当靠后一些时间，甚至是下一个时期的浪漫主义作家和现实主义作家一起完成的。对于斯特恩的经验可以有这样或那样的不同诠释。在十八世纪的俄罗斯，以他为例受到鼓舞的人各不相同：有创作了感伤主义作品《一个俄国旅行家的书信》的卡拉姆津，有创作了充满公民性揭发愤慨情绪的《从彼得堡到莫斯科的旅行记》的拉季舍夫。海涅几乎把斯特恩看作"浪漫主义嘲讽"的奠基人，同时把欧洲文学中只有在浪漫主义作家创作中才有的财产——意识的悲剧性分裂归功于他。普希金很欣赏斯特恩的观察力，并且在指摘浪漫主义的奇巧性和注重华丽词藻的同时，嘲笑地宣称说"全部《拉拉鲁克》"（当时很时髦的托马斯·穆尔的一部长诗）抵不上《商第传》的十行文字。青年时代的托尔斯泰不仅读斯特恩的作品读得入迷，而且还将《感伤旅行》翻译成俄语。

奥立弗·哥尔德斯密斯（1728—1774）的创作与斯特恩光怪陆离、散乱不整的作品大异其趣。他的作品是英国感伤主义的另一种，即较为齐整协调的一面：平和宁静的生活习俗的描述，深沉思索的反省以及柔和机智的

幽默——这就是他唯一一部篇幅不太长的小说《威克菲尔德的牧师》[①]（不晚于1762年写成，1766年出版）的自然叙事力量之所在。

如果说斯特恩公开张扬地毁坏掉早先形成的现实主义小说的体裁，仿佛在抹去它的各个组成部分并随自己的意愿而对它们加以玩弄，那么，哥尔德斯密斯则是将他的先行者所创造的东西汇总起来，汇总在一个不寻常地凝聚而成的感情饱满的形式中。朴实真诚的威克菲尔德的牧师普利姆罗斯博士，与同样是老好人的菲尔丁的亚当斯相近似。《威克菲尔德的牧师》的故事就是由这位牧师讲述的。奥利维亚天真无邪而又很动人的恋爱故事似乎只用了几行文字便归纳概括了理查逊小说中克拉丽莎的全部经历，而在托尔恩希尔先生这一人物形象上则集中了洛弗拉斯以及菲尔丁小说中的布立非等人物特征。乔治·普利姆罗斯的《一个漂泊的哲学家的经历》使人联想到斯摩莱特的罗德里克·蓝登的奇遇。

然而，哥尔德斯密斯并不是将一些老生常谈的故事进行编撰的人。他之所以采用先前启蒙主义小说早已利用过的情景、人物性格和情节发展进程等，全在于他深刻感触到它们的生命力。他在对它们进行诠释时，奉献出很多出自他自身的、独一无二的哥尔德斯密斯的东西。在英国的启蒙运动现实主义作家中间还没有人像他那样成功地传达出纯真无邪的全部魅力，而且表达得如此生动。这种纯真无邪既体现在众多年轻的女主人公形象上；也体现在这些少女们的孩子般轻信的老父亲们的形象上；还体现在傻里傻气不懂事的小兄弟们身上，他们求知好学的"脏兮兮的手指"差不多要搅和到所有的家庭事务中来。在十八世纪的英国散文作家中，还没有哪一位作家如同没有家庭的老光棍，失意者哥尔德斯密斯那样，真诚和富于表现力地动情并传达出家宅中全部的单纯欢乐以及悲剧性忧伤的诗意。与此同时，如果用市民田园诗的框框来责备作者庸俗和囿于身边琐事，那是不公正的。高度评价哥尔德斯密斯的歌德在《诗与真》中公正地指出，威克菲尔德的牧师的小小世界是与英国社会的大世界分割不开的："他所描述的家庭处在公民安康的低层阶梯的一级，可是同时，它又与高层阶梯是毗邻着的；随着自然的以及公民的生活发展进程越来越缩小，家庭周围的紧密圈子又向大千世界延及；这叶小舟随着英国生活的汹涌前进的大浪而漂浮，它可以在欢乐或者痛苦中期待着航行在同一海域的大船的损害或者帮助。"

哥尔德斯密斯在他为小说所写的前言中指出：他给他的作品主人公明

---

① 亦译《威克菲牧师传》。——译注

显赋予特别的意义，“在自身有三种最重要的称号结合在一起：他是一位牧师，一个农民和作为一家之长的父亲”。道德情操的美德和耕作劳动的诗意是贯穿哥尔德斯密斯整部小说的感伤主义的重要而富于代表性的主题。73·然而在书中更为重要的是那种易于消逝的田园牧歌的、安逸闲适的幸福生活的主题。普利姆罗斯一家人享受的就是这种幸福——然而它是多么短暂！在一块租来的土地上和平劳作的喜悦，在大自然环抱中的单纯的家庭欢乐，享用丰盛食物、唱歌和游戏的传统农村节日等等，哥尔德斯密斯把所有这一切都详尽而慈爱地予以描述，然而这只是为了表明，穷苦人们的这种幸福是多么不牢固和不稳定。只要威克菲尔德的牧师在恶棍地主那里失宠，就足以使一切的一切转而与他为敌。他的牲畜和家具全都被查封并被廉价拍卖，他本人也作为偿还不起债的人被投进监牢，在阴暗潮湿的牢狱囚室里同他在一起受苦的还有他幼小的孩子们。他的大女儿也如同那里几乎所有的其他姑娘一样，成了好色淫荡的乡绅托尔恩希尔强迫勒索的牺牲品；同样的厄运也威胁着他的小女儿。她们的兄弟，为了保护姐妹们，却被指控有谋杀乡绅的罪，等待他的是绞架。贫困与悲痛耗尽了老普利姆罗斯的全部体力，他将要不久于人世似乎已经是小说结束的预告。尽管哥尔德斯密斯用情节的突转防止了惨祸的发生，然而小说大团圆的结局也不能够在读者的头脑中抹掉降落在小说主人公身上的那幅沉痛的受屈辱、受损害以及穷困无助的图景。欢乐的婚礼钟声与手铐脚镣的响声交织在一起。由于机缘巧合而使普利姆罗斯一家人出人意料地重新获得的幸福生活，并不能改变威克菲尔德牧师在他的狱中布道辞中所讲出的苦涩真理。这则布道辞在思想内容方面属于小说篇章中最有意义的部分。哥尔德斯密斯的主人公断然拒绝了“乐观主义”的哲学家们的安慰性议论；这些人始终在粉饰社会的不公平并且美化穷苦大众的不幸遭际。“谁想要知道穷苦人们所遭受的苦难，他就应该亲身去体验生活并且忍受很多很多东西。至于夸夸其谈什么穷人的日子很好之类，这只不过是重弹众人皆知却无人需要的谎话的老调而已……”威克菲尔德的牧师在监狱中当着被社会所抛弃的人们的面这样布道，除了寄希望于死神这位解放者为他们打开通往阴间的大门之外，不能够为他们指点别的出路。然而，这一宗教性的听天由命本身让人听到的是深深的悲哀。有一位英国长篇小说史学家曾发表过一种假设说，《威克菲尔德的牧师》一书原本是用类似于伏尔泰的《老实人》的思路来构思的，即写经受不住生活检验的骗人的乐观主义破产的故事。

哥尔德斯密斯的小说并没有像《商第传》那样在作者生前就为他赢得非常轰动的声誉，然而却在世界文学中留下了自己的足迹。在英国，狄更斯特别喜爱哥尔德斯密斯，他认为，《威克菲尔德的牧师》的故事“可以说，给

我们带来更多的是善良，并且比别的任何一部文学作品都让更多的人走上真理之路”。海涅和司汤达也对哥尔德斯密斯的小说有很高的评价；司汤达特别看重这位英国艺术家的“轻描淡写”。列夫·托尔斯泰不止一次地重新阅读《威克菲尔德的牧师》，他在自己信中多次提到它是“美妙的东西”。

感伤主义作家们（特别是斯特恩）所制订的美学原则在斯摩莱特的最后一部小说《亨佛利·克林克旅行记》[1]（1771）中得到了别具一格的反映。这部书信体小说与斯摩莱特最早几部讽刺性地描写风尚习俗的小说有本质的不同。作者在这里仍然是一位喜爱取笑和观察敏锐的讽刺作家，是怪诞挖苦的大师。但同时又以幽默家的面目出现。后期斯摩莱特的幽默有其深厚的根源。它与作家对进入工业转折时期的大不列颠这个“大世界”中的客观社会变动的思考有关，也与作家对小说的舞台上构成“小世界”的人们的主观意识矛盾的思考有关。

威尔士的地主马修·布兰勃尔是一个老光棍，好发长篇议论，爱唠叨。他撇下自己居住的荒村僻野，周游英格兰和苏格兰来求医问药治疗他当真有的和假想有的疾病。他如同他家里所有的人一样，就是这样一个非常怪的人。他的那位只操心自己婚嫁计划的老姐妹塔比蒂·布兰勃尔小姐的种种无聊的怪念头，傲慢的少年小侄子杰里·麦尔福尔德的自高自大，刚从寄宿学校出来而且晕头昏脑恋着一个默默无闻的巡游男演员的侄女莉季亚·麦尔福尔德的罗曼蒂克的胡想，他们那个极易陷入情网而又多嘴多舌的女佣人温尼弗莱德·珍肯克斯的颠三倒四的头脑，以及马修·布兰勃尔本人的“沮丧”和发火等等，所有这一切都制造出许多可笑的误会。然而，如今让斯摩莱特感兴趣的已经不是他的刁钻古怪的人物的滑稽可笑行为本身，倒不如说是现实生活在他们每一个人的意识里的奇异而各不相同的折射。

情节冲突主要建立于小说中的人物如何各不相同地从自己的年龄、脾性和情绪出发来看待同样一些人，同样一些情况。布兰勃尔到处都看到普遍腐败的令人不安的征兆，他反感喧嚣的伦敦，反感巴斯以及其他一些时兴的疗养地里上流社会的无所事事；而十七岁花季年龄的莉季亚则透过玫瑰色的眼镜看世界，觉得仿佛来到了一个童话般的世界。最初的印象是如此有先入为主之嫌，如此有相对性和不可靠性，以至于不可能据此而判断

· 74

① 亦译《亨佛利·克林克》。——译注

人们。莉季亚的崇拜者，那个巡游演出的男演员，莉季亚家人认为他是一个头号骗子而寝食不安，后来才知道他是出自受人尊敬家庭的很有品格的绅士。亨佛利·克林克这个古怪的仆人被布兰勃尔看成要么是一个傻瓜，要么是一个伪君子或者骗子，却证明自己对主人真诚无私的忠心，更有甚者，原来他正是布兰勃尔的亲生儿子。布兰勃尔一家人尴尬地发现，为受审的克林克辩护的青年法学家原来是拦路抢劫的强盗；经过进一步了解，人们才确信，马丁先生是一个"高尚的"盗贼，是境遇的牺牲品，是一个竭力想重新返回到诚实劳动上来的人。于是，生活的经验就实事见证地向小说中的诸多人物证明，他们互相对他人的判断是多么站不住脚和多么不准确。

对于英国启蒙运动小说而言，透过在布兰勃尔等人和麦尔福尔德等人的游历信件中的尽可能多的自欺和失算的有趣的家庭纪事，可以发现它在很多方面显露出当时英国这个"大世界"的一幅新的图景。这个世界的稳定性已经受到蓬勃发展的经济和社会进程的破坏。"工业革命"这个名词在小说人物的口中还没有提到，可是它的一些征兆则经常表现出来并且成为布兰勃尔和他旅途同行者激烈争论和紧张思考的一个题目。他们目睹古老的"贵族之家"四分五裂，而另外一些世代相传的城堡却改装成作坊。农村都荒芜起来，而此时，事业兴旺的伦敦却俨然成为"已经长大的庞然巨怪"。出现了很多新的工业和商业中心。在十八世纪的英国小说中，"资产者"这个词差不多首先是在《亨佛利·克林克》中使用的，而且用的是斜体字，显然是为了强调这是个新词。原先的等级制逐渐崩溃。在苏格兰，往昔宗法制氏族习俗的残余看起来不过是以前的可怜巴巴的遗留而已。在英国，被推到前台来的是新的社会阶段的事业家，一代开天辟地的"英雄人物"。他们是："从东印度回来的官员们和生意人，他们从被掠夺的土地上发了大财；还有种植场主们，看管黑奴的监工们；再有就是从美洲种植场来的商贩们，他们暴发致富，可是连他们自己都不清楚这是何由而来；此外，还有在两次……战争中利用人民的流血牺牲而中饱私囊的经纪人、代理人以及承包商等；放高利贷者、中间人以及形形色色的生意人；不知其种族和来历的人们……"布兰勃尔在起初写的一封信里给这些人们做出嘲讽性的鉴定，这一鉴定展示出斯摩莱特这最后一部小说中社会性主题发展的新的层面。其中已经出现十八世纪英国启蒙运动文学先前还未曾有过的历史主义的特征。

9. 七十至八十年代的戏剧　谢里丹

谢里丹的戏剧作品是十八世纪英国文学中现实主义流派最光辉的胜利

之一。

理查·布林斯利·谢里丹(1751—1816)沿着菲尔丁所开辟的道路前进,而且不只是沿着年轻的戏剧作者菲尔丁的道路前进,还跟随成熟时期的启蒙运动现实主义美学的理论家和小说家的菲尔丁前进。强制中断了英国政治讽刺戏剧发展的1737年制订的审查戏剧法规不允许谢里丹用戏剧形式表达国民的愤慨与不满,而这些愤慨正是贯穿在他的著名政治演说之中。他在下议院代表的是进步的少数人——辉格党议会反对派的极左翼。谢里丹发表的反对曾任印度总督的渥伦·黑斯廷斯的著名演说(1787)也是他演说艺术和政治评论的辉煌样板。谢里丹不仅指摘黑斯廷斯有勒索敲诈、残酷行为和重利盘剥的恶行,而且还揭露不列颠统治印度的整个体系是有组织的殖民掠夺。拜伦在自己的《为谢里丹之死而作的独唱抒情歌》(1816)中就谢里丹的上述演说写道:"他的声音像上帝的响雷一样,轰鸣着回应被蹂躏的印度半岛的哀怨呼号,让各族人民为之颤栗。"

谢里丹作为戏剧家的全盛创作时期只有几年的光景,他写的剧作差不多都是在这段时间上演的:喜剧《情敌》(1775),趣剧《圣·帕特里克节日,又名有进取心的中尉》(1775),喜歌剧《少女的监护人》(1775),喜剧《斯卡巴勒之行》(1777),嘲讽摹拟剧《批评家,又名一出悲剧的排练》(1779)以及他的代表作——喜剧《造谣学校》(1777)。

谢里丹的戏剧作品与感伤主义的"泪水涟涟的喜剧"和市民剧都是对立的。还在《情敌》这一剧作的序幕中谢里丹就嘲笑了感伤主义喜剧的缪斯女神,嘲讽她的一成不变的特征——班扬的《天路历程》和芸香枝条(哀伤的标志)。对感伤主义喜剧的清教徒的宗教刻板性的这种激烈暗示抨击是很精彩的。谢里丹从一开始就反对霸占着舞台的虚伪情感和恶俗的小市民道德。谢里丹也如同菲尔丁一样,认为笑声是揭露罪恶和改善风尚的最强有力的手段,同



谢里丹肖像 约翰·霍普纳绘

· 75

时，他还对那些口若悬河说个不停的自满的行善者、假仁假义者和伪君子持怀疑态度。在他的喜剧中，欢乐是同真正的人性不可分的，并同它一起去取得胜利。

在《情敌》中，喜剧性的阴谋诡计在很多方面受到神经过敏的福克林德(他是性情平和而乐观向上的朱莉亚的一个反复无常的追求者)的柔情脉脉的奇怪念头的制约。同时也受到坠入阿布索柳特船长情网的不可救药的女幻想者利季亚·林维什的怪诞想法的制约。这位小姐滥读了很多多愁善感的小说之后，梦想着暗中订婚、私奔、劫持抢婚等等；而一旦得知她的意中人的求婚得到她所有亲人的赞成，他们俩的结姻已不存在任何障碍时，她却陷入了绝望之中。在《情敌》中，二十四岁的谢里丹已经表明自己是一位善于构思喜剧性阴谋诡计的、生动勾勒人物性格和人物机敏对话的大师。喜剧中的一位女主人公马拉泼洛普夫人(“驴唇不对马嘴夫人”)的名字变成了一个普通名词。马拉泼洛普夫人是一位可笑、自负和见识短的多嘴多舌者，她喜欢卖弄一些学术词语，然而却总是用得不是地方；由此便产生了一个新词——malapropism(“驴唇不对马嘴”、“用词不当”)，从谢里丹的时代开始，这个词就变成了英语中的一个常用词。

如同菲尔丁一样，谢里丹广泛利用文艺复兴时期喜剧的艺术传统，并按照启蒙运动现实主义的精神对它们进行重新思考。他的《斯卡巴勒之行》实际上是范布勒的喜剧《失足》的改编；谢里丹将这位前人下流无耻的粗俗进行了稀释处理，发展并深化上层社会和外省风尚的活灵活现的图景。在《少女监护人》一剧的情节中，可以听到文艺复兴时期英国和西班牙喜剧的回音。这出戏的欢乐闹哄是如此有趣，以至于至今还保留在上演的节目单中。在剧本的欢乐喧闹之中，一对年轻的恋人终于得以使他们的老父亲上当，教训了那个纠缠不清的暴发户、有钱人孟多萨，欺骗他娶了丑陋不堪的少女监护人为妻。《批评家，又名一出悲剧的排练》是按照菲尔丁喜欢在自己的喜剧和趣剧中使用的“戏中戏”的同样原则而编排的。剧中排练了一出由缺乏才华的剧作家普弗写的伪历史悲剧《阿尔马达的故事》，其目的在于展示那些累赘的、不足信的伤感传奇剧的样板，这些东西正是谢里丹想要赶下舞台的。

谢里丹创作的顶峰是喜剧《造谣学校》，这是欧洲启蒙运动戏剧中最杰出的作品之一，就其所具有的意义来说足以同盖依的《乞丐的歌剧》、博马舍的《费加罗的婚礼》以及冯维辛的《纨袴少年》等并肩而列。

以风尚习俗形式写成的《造谣学校》同时也是一部优秀的社会讽刺作品。爵士夫人斯皮鲁埃尔、肯德尔夫人、斯耐克、克列布特里、本德扎蒙·贝克拜特爵士等人，一概都是习惯诽谤和恶言中伤的老手，他们仿佛构成

了一幅英国上流社会的小型模特画。他们的急不可耐、自私自利的嫉妒、打扮成古板善人的放荡行为等等，对于当时英国社会的上层人物来说都是很典型的。特别具有典型意义的是在这一背景上用大场面展示的自私自利、精于计算的冷酷的约瑟·萨尔菲斯。情节的主要推动力之一是两兄弟——约瑟和查理的对比，这个对比使人想到菲尔丁《汤姆·琼斯》中布利菲尔与汤姆·琼斯的相似冲突。他俩的姓本身就意味深长："萨尔菲斯"（Surface）的意思是"外表"，那些浮光掠影地评论这两个兄弟的人都认为，约瑟是"道德品格、理智和善良的一个奇迹"，而他的弟弟查理则是不可救药的挥霍无度者和浪子。可是，被上层社会众口一词坚决责难的无忧无虑、一味胡闹的查理，内心深处却很善良、真诚和高尚。而他的兄长约瑟这位"具有崇高情感的人"对生活中所有情况都有一套现成的长篇大论教训人的漂亮言词，而最终现出的原形，不过是一个"甜言蜜语的骗子"，他诽谤他的亲弟弟，同时还企图夺取弟弟的未婚妻，引诱自己监护人的妻子。

·76

这出戏的高潮是揭穿约瑟·萨尔菲斯以及"造谣学校"中所有造谣诽谤者和搞阴谋的人。为这一喜剧撰写了前言的哈里克将谢里丹比喻为"年轻的堂·吉诃德"，说他"拔出他的笔痛击藏在自己巢穴里造谣的多头蛇"。这出喜剧不仅揭露出一小撮诽谤者，而且还揭露了上层社会的弊病，其讽刺的大胆得到作者同代人的很好的理解。拜伦年轻时是年岁已经很大的谢里丹的朋友。拜伦在为这位剧作家的逝世而写的《独唱抒情歌》中十分赞赏他"取自生活中的优秀的人物肖像，这些肖像以其真实性征服人心"并且"闪耀着普罗米修斯圣火的灿烂火焰"。

谢里丹的现实主义不仅表现在他的讽刺性人物形象的社会典型性上，而且也表现在心理刻画的细微之处。为了避免传统的感伤主义的刻板模式，让谢里丹同时代人惊奇的是，他并不想在《造谣学校》中插入哪怕是一个场景来显示他的青年男主人公查理·萨尔菲斯和他的情人玛丽亚的爱情。然而，他却不厌其烦地，用温情脉脉的幽默和暖意写出了属于喜剧众多重要桥段之一的皮特尔·提兹尔爵士与他的妻子提兹尔夫人之间的故事。容易激动的老光棍娶了一个外省的年轻女人，这件事立即引发上流社会生活的轩然大波；然而皮特尔爵士绝没有被处理成一个被欺骗的拈酸吃醋的公式化了的典型人物，而且提兹尔夫人尽管轻浮，却是真诚地恋着自己的丈夫。对于皮特尔爵士和他妻子提兹尔夫人的描写，以及他们之间所透露出的隐藏得不好的经常性的小小的不和与拌嘴的描述，都以其心理刻画的细腻与情感的深度而预告了十九世纪戏剧创作的现实主义。

谢里丹的最后的一部剧作是悲剧《皮扎罗》(1799)。它是对德国剧作家科采布《秘鲁的西班牙人》一剧的改编。在这一悲剧的反暴君统治的激情中，以及在对剧中描述的秘鲁人民反对皮扎罗及其征服者们的斗争所表示出的同情中，十八世纪末的观众能捕捉到作者对当时政治生活中那些紧急事件的暗示。

不过，谢里丹在国内的声誉以及他在国际上的知名度，都首先在于他的《造谣学校》。在俄罗斯，这个喜剧早在十八世纪就已经有了俄文本，它起先是根据从原文改编的德文本译成的(1791)，随后就是伊·穆拉维约夫-阿波斯托尔直接从英语译过来的俄译本(1793 年被搬上了舞台)；《造谣学校》在苏联剧院是常年演出的剧目。

10. 彭斯

启蒙运动时期的抒情诗在罗伯特·彭斯(1759—1796)的诗中达到了一个高峰。

彭斯，这位苏格兰农民的创作深深扎根于苏格兰民族的土壤中。在他的作品中洋溢着苏格兰人民爱好自由的精神。

尽管有所谓的 1707 年的合并，但是苏格兰人仍然记得他们早先的独立。如同忍受尚未愈合的伤口，他们遭受着 1745—1746 年间起义被血腥粉碎的后果，忍耐着各种残酷惩罚措施的后果，这些惩罚措施不仅消灭了一些叛乱过的部族，而且也同时使很多古老的习俗因之灭绝。遭受了屈辱的民族自豪感激励着彭斯创作诗歌的热情，而从童年这一热情就已渗透到了他对故乡的想象的民歌创作中，彭斯又寻觅到了他的诗歌的形象、主题与韵调取之不尽的泉源。从他抒情诗的韵律、节拍与音调结构之中可以看出其同民间歌曲，以及民间舞蹈的各种形式有直接联系。彭斯往往采用古老的民歌的曲调撰写新的诗歌；他自己创作的诗歌往往在配上音乐或者附在以往的民间创作的曲调上时，也就变成了民歌(例如，他创作的酒宴歌《怎能忘怀往昔的爱情与友谊？……》就是如此。它作为一首合唱歌曲成了苏格兰传统的告别仪式的一部分)。

但是，由于他极其生动而直接地表达了苏格兰农民、手工业者、全体民众的思想和感情，他的第一本诗集(1786)，在自己的同胞群众中立即迎来了热烈的赞扬。与此同时，彭斯并不是单纯地投自己读者的所好，而是走在他们的前面引导他们。

作为美国独立战争的同代人，随后，又是法国大革命的同代人，彭斯如饥似渴地吸收了自己那一时代先进的、民主的思想。他年轻时就热爱菲尔

丁和斯摩莱特的幽默与讽刺，迷恋感伤主义作家亨利·麦肯齐的《有情人》；稍后，他的案头常读之书是托马斯·潘恩的《人的权利》。彭斯完全接受了这本书的革命乐观主义。晚年时，岁月因法国革命的失败以及反动派对英国和苏格兰激进民主组织的反扑而罩上了阴影，彭斯不得不秘密活动以掩盖他同“叛乱的”社会活动家们的联系。到现在为止，在他的传记中，这方面的情况还不是都已经弄得很清楚。然而他的诗将民间口头文学以及古老的苏格兰书面文学的传统同启蒙运动现实主义的创作经验以及十八世纪末革命民主主义的启蒙运动思想有机地融合为一体。他的诗放开了喉咙大声表达出了诗人的社会和政治倾向。

讲述封建领主之间内阁、骑士集团的纷争、血腥复仇等等的古代苏格兰谣曲很少引起彭斯的注意，在他的创作中也几乎没有这方面的反映。他高度评价的苏格兰前辈是拉姆齐（1686—1758）和费格森（1750—1774）等诗人，不过他们的创作只局限于当地的意义。然而特别与他精神上相接近的歌曲是在劳动人民环境中产生的歌曲，如舞曲和酒宴歌，摇篮曲，圣诞节歌曲，有关劳作、友谊、爱情和别离的歌曲等。在对待这些歌曲方面，彭斯善于从新的视角重新认知古老民间口头文学的象征意义，或者（如果说到历史性的主题与形象的话）以当代的内容充实它们。

例如，彭斯著名的酒宴歌《大麦粒约翰》中，一个传统的圣诞节歌曲的形象——三位术士王的形象——转变为恶棍、独裁者和暴君的形象，而大麦粒约翰自身则在字里行间表现为一种人民永远不可战胜和生命力顽强存在的象征。彭斯诗艺的特殊魅力在于，他诗歌中的这种多义性完全排除了所有说教，排除了古典主义的那种同义重复和修辞性平行的对比法。大麦粒约翰的命运被描述成既可以理解为直接的字面意义，也可以理解为比喻的意义。在这种情况下，双重的含义使整个作品的诙谐、嘲弄语调更富于一种特殊



彭斯肖像　涅斯密特绘　1787年　伦敦国家肖像画廊

的美。

在爱国主义情绪的颂歌《布鲁斯——致苏格兰人》(获得了"苏格兰马赛曲"的称号)中,透过为争取苏格兰独立而战的传奇式的中世纪斗士(布鲁斯、威尔斯以及他们的战友)的形象,栩栩如生地刻画出彭斯的同代人、苏格兰"雅各宾党人"、被阶级法庭判定为不受法律保护的社团组织"人民之友"的成员的形象。

在彭斯的抒情诗中,源于苏格兰歌曲以及在粉碎 1745 年雅各宾党人起义后所形成的传说的民族爱国主义主题他也类似地重新予以认知。在彭斯的诗歌中出现的被逐出苏格兰的"查理王子"(所谓觊觎斯图亚特王朝王位的"年轻王位争夺者")以及他的拥护者的众多形象,都不能够看作是诗人同情君主制的证明。他远非是要致力于复辟反动的斯图亚特王朝的君主制(当彭斯创作抒情诗的时候,企图复辟王朝的努力早已明显成为空想),他在有关"查理王子"各种奇遇的浪漫传说和歌曲中感触到的仍然是人民不肯驯服的那种精神,仍然是反对可憎的英国制度的那种叛逆性抗争的精神。而且有时候,在法国大革命的那些岁月里,据彭斯的一位英国传记作家的机敏观察,"雅科比特党[①]"在苏格兰转而变成了雅各宾党。例如,《祝福在远方的人们》这首歌曲是依据古老的雅科比特党人的"伪装了的"酒宴歌和祝酒词(《祝福现今寄居异国的查理,以及他身边少数效忠于他的人们》)的曲调而写成的,然而确实可以说,在彭斯同代人的心目中,这首歌曲会被联想成是在吟唱全然不同的另外一些人,即新的被放逐者——被流放或投入监狱的十七世纪九十年代的革命民主主义者。在这首歌曲的中间和结尾的诗节中,革命的启蒙运动思想凸显出来:

78 ·

向自由顶礼膜拜。
让理性将它保护。
让魔鬼将暴政拿开,
一股脑儿将暴君铲除!
……
阅读权利万岁!
书写权利万岁!
篇章中的真话,
只有那种人害怕,

---

① 又称"詹姆士党"。即英国斯图亚特王朝的拥护者,1715 年被镇压。——译注

因此才要掩盖真理。

——《祝福在远方的人们》

在《自由树》以及别的一些诗作中，彭斯公开表示了自己对革命的法国的热烈同情，并且希望，追随法国的范例，全世界被解放了的各种人民团结成一个友好的大家庭。革命民主主义的真正颂歌是著名的《正直的贫困》这首诗。它义无反顾地将真正的劳动人民的美德与虚假的显贵政要和富人们的功绩加以对照。彭斯在这首诗中的某些讽刺性语句与杰尔查文《权贵》一诗中愤怒的诗行遥相呼应。然而彭斯的冷嘲热讽转而变成了一种悲怆的预言，预言各族人民将赢得的自由、平等、博爱的胜利。原诗中无法予以翻译的每节尾部的反复——"而人终归还是人"("A man's a man for a'that")——在苏格兰和在英国成为表达彭斯战斗的革命民主主义人文主义主要论题的一句俗语。

彭斯的诗歌真实而痛苦地表达了穷苦人民沉重的劳动、贫穷与悲惨命运。然而，对于他的诗来说，具有代表意义的还是强大和热烈的战无不胜的乐观愉快的情绪。这种情绪的思想支柱既存在于民间创作的天然元素之中，也存在于诗人本人的启蒙主义世界观之中。

诸如早期作品《村民的星期六傍晚》这类贫困者生活的平和宁静的田园风味图景在彭斯诗歌中是罕见的："贫困中的幸福"这一主题往往被诗人发展成具有战斗性民主精神的诗：只有普通人民才会忠于爱情、信守友谊和珍重自己的祖国……彭斯既厌恶社会的不平等，又反感宗教的伪善，总之，所有摧残人性和妨碍其自由和谐发展的东西他都不能容忍。所有生活中的肉体欢乐，也如同创造性的劳动与斗争、求知思想的探索和诗歌创作等，对于他来说，都是非常美好和值得欢欣的。正像彭斯诗歌中所揭示的那样，人的理想是和谐和多方面的。在他的抒情主人公身上，可以觉察到这个主人公正是诗人本人。这个人不存在思想与感情的分裂、内省与行为的分裂，而这些在感伤主义作家的诗歌中已部分出现，后来在浪漫主义作家的创作中则表现得更加强烈。

就体裁而言，彭斯的诗歌是非常多样化的。他因接受古典主义寓意想象或者赞颂语言的劝世训诫体裁而作的尝试最无意义。然而他对古典主义崇高体裁的嘲讽摹拟的滑稽诗(例如，令人叫绝的《奥斯华尔德夫人之死的颂歌》等等)则十分鲜明而且不同凡响。

作为讽刺家的彭斯也熟练地掌握着简练、尖刻的讽刺短诗这一体裁(往往利用包括写给活着的对手的讽刺性"墓志铭"的形式)。彭斯的友好书信体裁也具有不同寻常的灵活与内涵丰富的特点。友好信札中交织在一起的

是玩笑、忧郁、日常生活的操劳，以及深深的思虑等等。彭斯还创作了诗体中篇小说《汤姆·奥桑特》[①]。它很像果戈理的《狄康卡近乡夜话》，其中狡黠的幽默与民间文学创作的幻想结合在一起。与此同时，彭斯还具有戏剧冲突的敏锐感。他的颂歌《快活的乞丐》如同他众多的抒情诗一样采用对话的形式(例如，《冯德雷》等)，并具有内在的戏剧性冲突的运动。由于早逝，彭斯未能实现他为舞台构思剧作的计划。不过，彭斯的天性是诗歌；在诗歌中无比充分而又多方面地展现了他的才华。

79·

彭斯的诗歌如同一股强劲的起积极作用的力量进入世界文学之中。歌德与拜伦同样犀利地感觉到彭斯作为一个诗人，其伟大的泉源在于他的民族性。歌德曾经对艾克曼说道："请看彭斯，什么使他成为一位伟大的人物？难道不是这样的吗？他的祖辈的古老歌曲在人民的口头还活着，这些歌曲在他还在摇篮里的时候人们就给他唱着，他又在这些歌曲之中生长成一个男孩子，他与这些规范歌曲的高度完美性亲密无间，并从中找到了他赖以前进的有生命的基础。进一步说，他之所以伟大，难道不是因为他自己创作的歌曲立即易于在人民中间找到敏锐感觉的耳朵？难道不是因为在田间收割庄稼的妇女口中在唱着它们，他的那些欢乐的同志们在小酒馆用它们来欢迎他和祝贺他？在这种情况下，他会有所成的。"拜伦在1813年的日记中提出一个问题：如果彭斯生而显贵，那么他将如何，接着，拜伦回答这一问题说："他的诗会规整些，然而却会差一些；也会有现在这么多的诗作，但是不朽是谈不上的……"

彭斯对英国文学的影响，特别是对浪漫主义阶段英国文学的影响，是如此之大，以至于难以下断语。他的诗歌走在了"湖畔派"诗人语言创新的前面；他的诗歌为瓦尔特·司各特指明了创造性地诠释民族传说以及民间口头歌曲的道路。

如果没有彭斯，济慈、拜伦以及雪莱都是不可想象的。

在十八世纪和十九世纪相交时，彭斯已在俄罗斯闻名。1832年，莱蒙托夫翻译了拜伦用作他《阿比多斯的新娘》的题词的彭斯的四行诗。谢甫琴科、奥加廖夫、别林斯基等人都把彭斯当作杰出的抒情诗人和伟大的人民诗人而引用过他的诗。革命者米·拉·米哈伊洛夫翻译的彭斯的诗曾刊登在《现代人》杂志上，这些译作在当时是很杰出的。

首先是由于萨·马尔夏克对彭斯作品的出色翻译，彭斯的作品在苏联文学中牢固地占有一席之地。据亚·特瓦尔多夫斯基认为，马尔夏克"置

① 或译《农夫汤姆》。——译注

彭斯是苏格兰人于不顾，将他变成了俄罗斯人”。另外一些苏联诗人和翻译家对彭斯的论述也是很有意义的，他们是谢普金娜-库彼尔尼克，埃·巴戈里茨基等。

11. 前浪漫主义

最早出现前浪漫主义的正是十八世纪的英国文学。英国十七世纪已经经历了资产阶级革命，而在十八世纪下半叶业已进入与农业及工业革命相联系的新的社会急剧转变阶段。在这个国家里，比欧洲的其他一些国家，更早出现了资产阶级社会的各种矛盾，从而使人开始怀疑启蒙主义的空想。现实生活使启蒙运动的乐观主义的根基发生了动摇。失去信心与不知所措的感觉面对的是潜在的、尚处于未知的历史的力量；这种感觉破坏了对启蒙运动者的万能的理性的信任，并迫使人们回过头来向后看，将过去与现在进行对比。想象已经不能满足于资产阶级存在的庸俗与平淡无味，更何况资产阶级的存在也不是稳如磐石的。

就社会的以及思想的前提来说，十八世纪六十至九十年代英国前浪漫主义文学也不是一致的。例如，同样是哥特式长篇小说，从一个方面来说，贵族作家沃波尔蔑视菲尔丁和哥尔德斯密斯的民主主义创作，用崇拜具有浪漫气息的风格摹拟的封建老古董来与菲尔丁和哥尔德斯密斯的现实主义相对立；从另一方面来说，拉德克利夫夫人虽然赞同卢梭主义者的简朴、“自然”生活的民主主义理想，然而在她的长篇小说中这种生活经常受到封建暴虐势力、无政府状态、迷信等等的威胁。

在这一时期也在多方面多种形式地对启蒙主义的美学进行着再审视。对早已被遗忘的斯宾塞和乔叟又重新发生兴趣；在莎士比亚和弥尔顿作品中的幻想的、气度恢宏的或者忧郁的人物形象都给予最重大的关注。伯克坚持将崇高这一美学价值与启蒙主义的真、善、美三位一体加以对立，他认为，恐怖的、隐秘的、使人反感的图景，即使不包含真、善、美，也能够震撼人们的想象。如果对于沙夫茨伯里来说，“骑士的侠义精神”和“中世纪”等概念不过是野蛮和非理性的同义语的话，那么，格尔德则宣称，骑士行侠好义的中世纪对于诗人们来说则是灵感珍贵的泉源。

托马斯·珀西(1729—1811)于1765年出版的《英诗辑古》对文学的发展具有特别重大的意义。收入其中的是英国民谣的多种多样的规范之作——罗宾汉谣曲组歌，历史谣曲，爱情与离奇故事谣曲等。这一汇编的来源是古老的原始文本，此外还有陈旧的手写稿。珀西相当随意地对这些原始材料进行了处理，以当时感伤主义的和前浪漫主义英国诗歌的精神予以 ·80

加工。尽管有这些随意性，但是珀西的集子对于唤起人们关注民间创作的珍品方面起到了非常大的作用。它对司各特（与珀西不同的是，司各特收集记录保存于活的口头传说中的民间谣曲与歌曲），对“湖畔派”诗人，对济慈等都产生了影响。《英诗辑古》这本诗集在德国的“狂飙突进”运动时期得到了最生动的回应。赫尔德根据珀西的经验编辑了自己的民歌集。毕尔格和青年歌德也受到民间谣曲的鼓舞。在俄罗斯，谣曲这一体裁以浪漫主义的风格摹拟形式在茹科夫斯基的创作中占有很重要的地位。

对民间创作业已增长的兴趣使得模仿、伪造和弄虚作假有了缘由。苏格兰人詹姆斯·麦克菲森（1736—1796）撰写的所谓《莪相集》享誉欧洲。麦克菲森研究了苏格兰山地盖尔人的民间口头创作，并且在自己用韵律散文撰写的源自古代盖尔诸部族生活的“叙事长诗”中借用了盖尔民间口头创作的某些韵律和专有名词。麦克菲森宣称这些叙事长诗的作者是芬加尔之子，咏唱诗人莪相，而他自己则不过起了一个译者的作用而已。1760—1765年间发表的《莪相集》引发了一场激烈的争论。然而，尽管在十八世纪已经就其真实性有过争论，持怀疑态度者的呼声终究未能妨碍其取得成功。与古希腊罗马文学中经由古典作家们梳理清楚的神话故事不同的是，麦克菲森将读者引进到一个北方地区英雄传说故事的混沌和幻想的世界。麦克菲森的某些同代人认真地将莪相与荷马进行对比。构成这些长诗基本情调的神秘、勾勒刻画的朦胧、忧郁的听天由命等等，都部分地使它们同扬格、格雷以及其他一些诗人的感伤主义诗歌相接近。莪相歌颂的是往昔的战斗；他的英雄人物形象产生于五里迷雾之中，也如同影子一样消失于其中。在这些长诗中，抒情因素远甚于事件的描述。人物就像大自然的一些现象，并且也融于其中。库胡林“像高耸入云的山丘；在他的头顶，疾风震荡着松林；冰雹敲打着他陡峭的坡面”。芬加尔的幽灵出现在他儿子莪相的面前是雨云的形状，透过这层雨云闪耀着点点星光；他的盾是一弯残月；他的剑如同烟一样映着火焰；他的一只手中握着黑压压正在临近的暴风雨，愤怒时他能够抓起太阳并将它藏到云朵后面……《莪相集》中阴暗的色调、叙述的悲怆不安（而这种叙述又往往表现得言犹未尽或者断断续续）、人物形象的夸大和富于勇敢精神等等，所有这一切好像都以古代苏格兰“真正”诗歌的权威，使感伤主义与浪漫主义两大时期交接之际的诗人们所寻觅的那一流派熠熠生辉。十八世纪的歌德（在《维特》中）和十九世纪的拜伦以及年轻的普希金都十分重视《莪相集》。

另外一位假托古人的“拟古者”托马斯·查特顿（1752—1770）的命运很悲惨。少年时在律师事务所充当书写员的查特顿把自己所有空暇时间都用来研究古代的手稿，并且试图恢复它们的笔法和书写方式，从而创建了

一组涉及面广泛的作品，作品托名为一位中世纪的作者——十五世纪的布里斯托尔僧侣诗人托马斯·罗利所作。在查特顿的这些可以感到既有民间谣曲的传统，又有乔叟以及莎士比亚传统的作品中，有悲剧《埃拉》（讲述的是盎格鲁—撒克逊同丹麦人斗争时期的故事），长诗《里斯廷斯战役》片断（假托是由罗利从古代盎格鲁—撒克逊的原作翻译的），此外，还包括一些其他作品。查特顿这种语文学方面的质朴"赝品"显露出作者身上注定得不到发展的光辉的诗歌才能。查特顿将自己的"发现"呈献给一位有钱的文学艺术庇护者和古物爱好者贺拉斯·华尔浦尔，后者对此甚感兴趣，但当随后的诗人格雷和别的一些语言专家推翻了这些作品的真实性时，贺拉斯·华尔浦尔就拒绝给青年作者以任何资助。查特顿徒劳地想在伦敦谋得一份文学方面的收入，穷途末路，贫困到了极点，最终在十八岁的时候自杀身亡。然而死后，光荣却不期而至。在英国浪漫主人作家的诗歌中，查特顿的形象成了为社会所摒弃和毁坏了的一个高傲而品质优良的诗歌天才的象征。华兹华斯、柯勒律治、济慈、雪莱等诗人都写了纪念查特顿的诗。在法国，阿·德·维尼在长篇小说《斯泰洛》中和在正剧剧本《夏特东》（即查特顿）中都描述了查特顿（夏特东）的悲惨命运。

英国前浪漫主义文学中最流行的体裁之一是哥特式长篇小说，或者有时又称作"恐怖小说"。在这种体裁的小说中特别引人注目的是对启蒙运动价值的重新评价，这种重新评价是由伯克、格尔德等人的理论著作宣告的。生活并不是合乎理性地可以理解的，而是神秘的，充满着致命的谜团，而无法得知的，往往是一些超自然的力量在干预着人的命运。模模糊糊的预感、不祥的征兆、令人恐怖的种种事件等等，成为故事叙述的主要推动者。 ·81

第一部哥特式小说《奥特朗托堡》（1764）的作者贺拉斯·华尔浦尔（1717—1797）用梦境的合理性来解释自己小说构思的产生：他梦见一只戴着铁手套的巨大的手，这只手就放在古堡楼梯的护栏上。从这一梦境出发，于是仿佛就发展成了一部长篇小说，小说中尽是些诸如此类的梦幻的和幼稚的怪异现象。华尔浦尔最初想假托《奥特朗托堡》是一部从中世纪意大利编年史中翻译过来的作品，但后来承认自己就是作者。在他的一封信中解释这部小说的构思时，他强调说，写这部小说是反"所有哲学家"之道而行，要给自己的想象提供广阔的天地；他还预告说，"不久之后，趣味仍然会占有如今被哲学所掠去的地盘……《奥特朗托堡》将会找到自己的推崇者"。他的这一预言得了证实：华尔浦尔成了这一新的小说体裁的创始人。十九世纪，甚至连司各特、年轻的巴尔扎克和年轻的雨果这样具有独特风格的艺术家，都受到过他的影响。

司各特在他的论《奥特朗托堡》的文章中"在对华尔浦尔表示感激之忱的同时",又指出了这一作品引发的印象的矛盾性,"将各种怪异现象堆砌在一起,华尔浦尔先生甘冒自己所不愿意看到的危险结果——唤醒……那种冷静清醒的思考;这种思考,正如他所公正地认为的,是他追求的那种效果的最凶恶的敌人……《奥特朗托堡》中的各种超自然现象闪耀着过于尖刻的白昼的光照,因而拥有过分明晰的、粗糙的轮廓"。

安娜·拉德克利夫(1764—1823)是当时风行一时的《尤道弗的神秘事迹》、《意大利人》等小说的作者。她为哥特式小说添加了浓重的诗歌情调色彩,并在其中娴熟地对明暗变化做了精细入微的加工。在她书中人物的身上发生的心灵的风暴,常常与在她小说里起重大作用的富于感情色彩的风景相辅相成。很多感伤主义者,特别是卢梭和年轻的席勒(安娜·拉德克利夫将他的《强盗》与莎士比亚的《麦克白》相提并论),使安娜·拉德克利夫获益匪浅,然而她并不把封建主义的中世纪理想化,这是她与华尔浦尔的不同之处,然而她却从半已毁损的荒凉城堡或者修道院(逃避苛政和犯罪的庇护地)的描述中巧妙地汲取冲突的戏剧效果。她的那些坏蛋的形象是凶险的受雇打手蒙托尼(《尤道弗的神秘事迹》)、神秘的杀人犯僧侣斯克多尼(他的疲惫不堪的面容代表着致命激情的岁月印记。《意大利人》)。上述这些人物形象的某些特征是拜伦东方长诗中那些浪漫主义主人公的先声。

到了十九世纪,以自己出了名的《漂泊者麦尔莫特》一书终结了哥特式小说传统的浪漫主义小说家马修林这样来描述拉德克利夫的书给他留下的印象:"她的那些小说充满着无法抗拒的和危险的迷人之处;那些小说能够激发倾心于它们的特别的忧郁的疯狂……她的那些尖塔的塔尖总是泛着月光的银白色,而她的那些小树林仅仅只映照着惨淡的闪电的余光;昏暗的阴影不只落在她所描述的精神世界之上,而且落在她所描述的物质世界之上。"然而,拉德克利夫还竭力在自己的小说中维护与启蒙主义的美学思想相调和。震撼着她小说中主人公的,特别是女主人公想象的不可知的神秘与恐怖最后终归一成不变地都有了合乎理性的,甚至是很普通的解释。

在马修·格雷戈里·刘易斯(1775—1818)的创作中,哥特式小说具有另一种性质。他是小说《僧人》[①](1795—1796)的作者。在这部明显有模仿痕迹的作品中,刘易斯首先竭力追求堆积轰动性的超自然力恐怖事件,各种各样令人厌恶的犯罪(从血亲相奸到杀死亲生母亲等等),病态的、极其

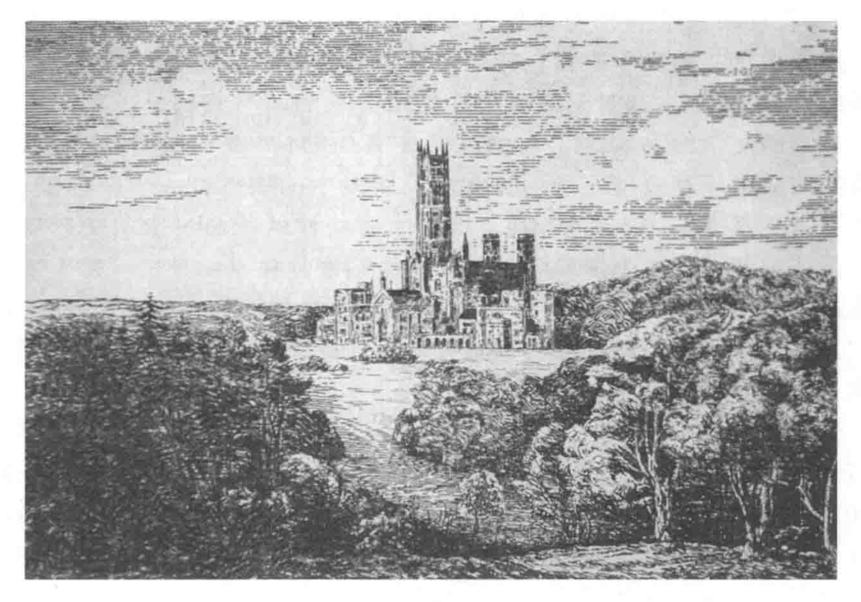
---

① 又名《安布罗西奥》。——译注

残忍的、荒唐的色欲表现等等。刘易斯书中所描述的世界是一个惶惶不安的、混乱不堪的世界；在这个世界里，人们遭受命运、不可遏制的情欲的支配；穷凶极恶的莫名其妙的东西就是阿姆布罗西奥僧人凶险故事的主要推动力；阿姆布罗西奥僧人屈从于魔鬼的诱惑，脱离教会而向撒旦膜拜，靠着撒旦的帮助干了很多带有妖术的坏事。

小说中有些场景可能还反映了不久前发生的法国大革命的事件。例如，有一个场景是，激愤的民众得知修道院墙内发生的犯罪事实，就摧毁了修道院，以便救出不幸的女囚犯，即那个年轻的、注定要同她的新生婴儿一起死去的修女。

威廉·贝克福德(1760—1844)的"阿拉伯童话"《瓦特克》(1786)在英国前浪漫主义散文作品的历史中多少有些别具一格。贝克福德很激进地重新进行了思考，并且把启蒙运动哲学的东方童话故事的体裁从内部予以拆毁。他根据伏尔泰的创作，还根据艾迪生或者塞·约翰逊的类似创作经验，对这一体裁是很熟悉的。贝克福德是一位擅长讽刺的怀疑论者和自由思想者，在这方面他并不逊色于伏尔泰。贝克福德放任自己不受约束的想象力自由驰骋，从而创作了一部幻想中篇小说。在这部小说中，他的有关人的虚荣和高傲原本是空幻和虚无的思想体现在有时是滑稽可笑的，而更多情况下却是充满着悲剧性的雄伟的人物形象上。小说中人物瓦特克进入恶魔威严的埃布利斯的地下宫殿，他似乎已得到所追求的一切：全部暗室 ·82



冯特希尔天主教修道院的草图 建筑师怀特 温克尔斯版画 贝克福德作 十九世纪初

的门都已为他打开,强大的魔怪们随时准备执行他的命令,数不清的财宝就摆在他的脚下。可是,他却再也没有了好奇,丧失了虚荣,忘却了贪婪。揪住他心灵的是悲观失望的苦境;注定要遭受永世折磨的瓦特克隐匿到了埃布利斯地下宫殿游荡着的被遗弃的人群之中。

贝克福德以风格模仿的教训结束了他的这部"阿拉伯童话故事":"对于肆无忌惮的放荡行为的残酷的惩戒就是如此而且应该如此;对于那些力图突破对造物主属性的认识限定的疆界的盲目好奇之徒的惩处亦将是如此"。贝克福德的幻想中篇小说是对启蒙主义者乐观主义地来肯定人生的人文主义的直接挑战。贝克福德的《瓦特克》中许多情节对于十九世纪欧洲浪漫主义作家的创作很有意义,特别是其中的"恶魔崇拜"更是如此。端坐在熊熊烈火球上的埃布利斯的形象是拜伦的明亮之星(魔王)和坠落天使遥远的先祖,也是莱蒙托夫的恶魔以及浪漫主义诗歌中别的一些"恶魔"形象的遥远过去的前辈。

12. 英国文学与法国大革命

1789—1794 年间的法国大革命对英国的社会生活、文化和文学产生了巨大的影响。这种影响之所以更加有意义,还在于英国本身的社会、历史的发展早已为它准备好了土壤。农业和工业革命产生了骚乱与抗议浪潮的后果,并且反映到了感伤主义作家的诗歌中,在七十至八十年代这种影响明显地加强了。美国争取独立的革命战争所带来的结果就是英国失去了在美洲的这块殖民地,这对于英国统治集团上层的政治威信是一次沉重的打击。进步的文学作品表达了对美洲起义者的同情(例如,这种主题思想在彭斯的诗歌中就有表现)。因此,在法国所发生的事件就成了某种催化剂,促进民主主义力量的大团结,甚至促进了群众性的革命民主主义运动的高涨。在英国海军人员中爆发了起义。在企图恢复独立的爱尔兰发生过两次武装起义。英国的工人也同手工业者并肩进行战斗。列宁曾经对此指出说,"当时的英国工人运动却英明地预示了未来马克思主义中的许多东西"(《第三国际及其在历史上的地位》)。

83 ·

反动势力也团结起来并企图转入反攻。埃德蒙德·伯克(1729—1797)发表的《关于法国革命的感想》就是一个明证。这本书的第一版是1790 年问世的。它随着法国革命事件蓬勃急速地开展而多次修订、补充后印行。早先伯克之所以获得声誉是因为他曾站在美洲殖民地人民一边,并在议会中支持谢里丹和民主主义少数派的其他一些代表人物,这些代表人物揭发了在印度的不列颠殖民者的专横与重利盘剥行为。现在,伯克转入

不久前还是自己对手的阵营，在《关于法国革命的感想》这册书中将自己的历史思想与启蒙主义的思想相对立，坚持社会和政治机构“有机”发展的原则；他认为对这些机构作革命性的损毁只能带来毁灭性的后果。法国革命将启蒙主义者反封建的原则付诸实践，然而伯克却反其道而行之，将“骑士侠义精神的时代”理想化，并且哀痛波旁王朝没有能在法国宫廷中找到足够强大和英勇的保卫者。在伯克的这本书中，对王室家族灾难的感伤主义的同情与挑衅性地对人民的痛苦及其斗争所表示出的蔑视结合成一体。正是伯克，对英国劳动群众提出了侮辱性的“一群猪猡”的定义。九十年代，革命民主主义的评论界抓住他的这一定义并予以再认识。自学成才的工人托马斯·斯彭斯从1793年开始出版发行名为《猪饲料》的群众性周刊，他的另外一份杂志则命名为《人民的政治，又名猪饲料》(1793—1795)。他强调的是，他有意给伯克如此蔑视的那些人们提供精神食粮。

上述情况只是伯克的书在当时进步的评论界引发出来的众多尖锐争论的反应之一。在众多起而反对伯克的著名作家和社会活动家中应当提到参加过美国独立战争的托马斯·潘恩。此时，他回到英国并撰写《人的权利》(1791—1792)以此来反驳伯克的《关于法国革命的感想》。这本书由于它火热的、形象化的以及对革命民主主义启蒙运动原则的通俗讲述而获得了巨大的共鸣。最早发表作品反击伯克的人之一是玛丽·渥尔斯顿克拉夫特(1759—1797)。她出版了《保障人权》(1790)。这位杰出的，但早逝的女作家(她是戈德文的妻子，也是嫁给了雪莱的玛丽·葛德文的母亲)的名字通常首先是同她为捍卫妇女平等权利的演说联系在一起的。当然，她多方面的兴趣并不局限于此。在她进行过广泛思考却没有来得及完成的著作《对法国革命的产生与发展以及它对欧洲影响的历史的与道德的观点》(1794)中，她表现出她那个时代与众不同的洞察力，她分析法国革命的内部矛盾和它蜕化的危险性。这一时期最有影响的哲学、政治论著之一是戈德文著名的《政治正义论》，它起先是为反击伯克而构思的，但后来远远超出了最初的设想。

革命所提出来的各种课题也反映在九十年代的英国启蒙主义小说中。一位有趣的人物是小说家罗伯特·贝治(1728—1801)，他拥有一个纸厂，是贵格会会员和被称为“十八世纪萧伯纳”的伏尔泰的信徒。贝治五十三岁时才开始写作。他所写的小说中最有价值的有两部，《人之为人》(1792)和《赫尔姆斯普隆，又名人，并不存在这类人》(1796)。其中的第一部是典型的启蒙主义的教育类小说，讲的是各种痛苦的生活教训，即迫使善良的，但追求虚荣的主人公乔治·帕拉登爵士放弃上流社会的诱惑并懊悔自己误入迷途。参与到小说事件中来的有法国的思想家和社会活动家。小说主人

·84

公帕拉登与拉法耶特[①]、沃尔内[②]、米拉波[③]等相遇;拉法耶特对他进行教导,要他杜绝害人的浮躁。在小说的结尾处,乔治·帕拉登爵士在年轻的妻子和友人们的陪同下前去革命的巴黎学习法国人的聪明才智。小说的这一结尾争辩性地强调了对伯克的反驳:贝治写道,法国人民至今还在嘲笑"英国的上议员"(即伯克),因为他写一本书证明说,"人没有权利"。法国人说:"如果人们没有权利,那么他们有的是意志,对于这种意志连那些王公大臣和神父们也不得不予以重视。"

长篇小说《赫尔姆斯普隆,又名人,不存在这类人》中所显示的根本冲突,大约有点伏尔泰《老实人》的气味,不过这种冲突演绎得很乐观。小说主人公是在北美洲印第安人中间出生并长大成人的,他享有承袭英国二等男爵称号并获得富有家产的权利。在作者贝治的描述中,"自然而然的"教育使这位主人公比他周围的英国人无上优越。他是化名赫尔姆斯普隆而出现在这些英国人中间的。对社会偏见的蔑视、富于英勇豪迈的精神、耿直率真以及清醒明白的头脑等等都使这位主人公高出他的诸多敌人一筹。

瓦·司各特就其信念而言虽然距离贝治甚远,但他仍然把《赫尔姆斯普隆》这部小说列为英国作家中最优秀的小说之一。在指摘贝治的启蒙主义激进倾向的同时,司各特也对他笔调的幽默以及描述人物性格的技艺给予了应有的评价。

玛丽·渥尔斯顿克拉夫特生前未能完成她的社会、心理长篇小说《玛丽亚,又名作为一个女人的不幸》。这部小说是在作者死后由戈德文于1798年出版的。她的《大有裨益的短篇小说集》(1788)在当时也是颇引人关注的。这本集子主要描述没有家业的劳动者的贫困(威廉·布莱克曾为此书绘制插图)。她的《瑞典、挪威以及丹麦信札》是别具一格的书信体散文的规范之作。在这些信札中描绘的是斯堪的那维亚半岛诸国的自然风貌、经济和生活习俗,这些描述与这位女旅游者敞开的内心世界紧密结合在一起。玛丽·渥尔斯顿克拉夫特的创作对后来戈德文的小说产生了巨大的影响;她的影响还在她的女儿玛丽·雪莱所写的小说中有明显反映(特别是在《瓦尔佩尔格》中),同时也反映在对渥尔斯顿克拉夫特表示敬仰的雪莱的作品中。

在托马斯·霍尔克罗夫特(1745—1809)的长篇小说中突出的是写于

---

① 1759—1834,法国侯爵,政治活动家,参加过北美独立战争。法国大革命初为国民军司令,后转为君主立宪制的拥护者。——译注

② 1757—1820,法国历史学家和哲学家。——译注

③ 1749—1791,伯爵。法国大革命活动家,后拥护君主立宪制。——译注

法国革命时期的《安娜·圣埃夫兹》(1792)和《修·特列沃尔历险记》(1794—1797)。霍尔克罗夫特在这两部小说中尖刻地揭露出等级制的不平等、宗教界的伪善和社会的不公平等等。

这一时期社会性的启蒙主义小说在英国最大的代表人物是威廉·戈德文(1756—1836)。他的创作结束了英国启蒙主义小说发展的漫长过程,同时也标志着从启蒙运动的现实主义向浪漫主义的过渡。

戈德文最著名的小说是《凯莱布·威廉斯》(1794年,全名为《事物本色,又名凯莱布·威廉斯历险记》)。在这部小说发表的前一年,他的宏伟著作《政治正义》(1793)问世。这一戈德文称之为"法国革命产儿"的作品在当时英国的社会思想发展中起了巨大的作用。戈德文尽管允许人民在某些条件下有权对社会进行革命改造,但是他并不号召用强力推翻现存的制度。他希望用"清醒的思想,明白无误的理解以及平和不可怕的讨论"的办法唤起自己的同胞们在理性的基础上进行彻底的生活重建。戈德文认为,不只是封建特权、等级制度的不平等,教会和宗教的权力等都是不合乎理性的,是应该予以废除的。他既否定资产阶级的家庭,也否定资产阶级的道德。他认为,它们都是建立在自私自利的、个人打算之上的,于是他号召废除私有制。同时,"政治正义"的王国(戈德文在这里指的也就是社会正义的王国)在他看来并非是思辨的乌托邦,而是近在眼前的、十分现实的前景。《社会正义》的作者在很多方面追随托马斯·莫尔,部分地也追随斯威夫特(这两位都是戈德文所爱戴的作家),与上述二人不同的是,他被很快就会实现自己纲领的这种最乐观的希望所鼓舞。

尽管纯理性主义者戈德文竭力赋予他的纲领以合乎逻辑的完整性,但是他的纲领仍然包含着深刻的内在矛盾。一个方面,在戈德文的社会哲学中有这样一些用恩格斯的话说是"接近共产主义"(1845年3月17日致马克思的信)的层面。戈德文是私有制和人们自私自利相互隔绝的仇敌;在未来的社会制度的基础上,他想要奠上无私的和自愿的社会互助原则的基石。另一方面,这位《政治正义》的作者信奉极端个人主义。他宣称:"人应当成为自我本身的中心和顺从于自己的见解。"在他的社会乌托邦规划中,他将凡是多少能够破坏个别人的、单独个体精神独立性的一切都置于值得怀疑之列。他告诫说,要反对过分信任大多数人的意见;不论整个民族一致解决重要社会问题的场面多么壮观,但是,"不怕违背迷误的千百万人的意见而无畏地为证明正义的利益站出来说话的孤单的个人场面也是不减其趣味的"。

· 85

在《凯莱布·威廉斯》这部长篇小说中,哲学家戈德文的很多论点获得了体现。在小说的中心位置,的确有一个"单独的个人无所畏惧地为证明

正义的利益而站出来”，不惜违背公众的意见，也不顾法庭和法律的判决和规定。受到车尔尼雪夫斯基高度评价（被称为“没有爱情故事的长篇小说”）的这部《凯莱布·威廉斯》，是英国启蒙主义文学中最早富于公开倾向性的社会小说中的一部。

《凯莱布·威廉斯》首先是一部反封建主义的长篇小说。戈德文比他的前辈更加彻底地揭露了地主阶级的英国。对于戈德文来说，“好的”与“坏的”乡绅之间的区别是不存在的，而他的前辈菲尔丁、哥尔德斯密斯等人则划分出这种区别。更有甚者，“富于骑士精神的”、有教养的和高尚的福克林德甚至比与他相反的人物，即那位粗鲁、恶毒和不管礼节、任性妄为的迪列尔更加可怕：迪列尔在惩处自己的牺牲品（仆人、农场主、穷亲戚）时，是公开的；可是福克林德在踏上犯罪的道路时，要暗中编织自己阴谋诡计的网，深思熟虑和费尽心机地利用自己所处地位的优越性来毁掉无辜的人们。

与贵族福克林德对立的是凯莱布·威廉斯。这位平民出身的主人公体现着《政治正义》这本书的作者的公民理想。在凯莱布·威廉斯这个人物形象上可以看到由作家所理想化并予以概括了的他的同代人——法国雅各宾党人和英国革命民主主义者。他在同福克林德单打独斗时，倾注着自己罕见的能力、不可抑制的精力和一个政治斗士所具有的无比热情。他向福克林德发出的威胁：“颤抖吧，暴君！”燃烧着十八世纪末革命风暴的烈焰。凯莱布·威廉斯把因为福克林德的恣意专横而囚禁了他的监狱比作巴黎的巴士底监狱，冲突的一方是没有家族门第可资依赖的普通平民奴仆、热心真理和正义的高尚的人，冲突的另一方则是他的不公正的老爷，这老爷的一方拥有权力、金钱和维护他的法律；这主、仆之间的冲突以浓缩的形式揭示出戈德文这最后一位启蒙主义者所认为的革命的十八世纪伟大的历史矛盾。在这一冲突中，凯莱布·威廉斯所发表的是真理和理性，他将揭穿强大无比的福克林德底细的使命执行到底。然而，这一胜利在戈德文的描述中是徒劳无益的。最后，福克林德弥留之际从嘴里吐出来的自白已经不能够让被他残害的人们复活，也不能够让受他迫害而痛苦到极点的凯莱布恢复幸福的清醒神志。在戈德文这部小说的结局中，假如想看到基督教宽恕一切思想的胜利，那是徒然的；倒不如说，其中首先表现出来的是作为一位哲学家、启蒙主义者的戈德文的怀疑，怀疑他所宣扬的依赖理性思考的个人的努力来改造世界的纲领是否有实际可行性。

凯莱布·威廉斯故事的主题是揭露社会的和政治的不公正，同时也交织着另外一个主题，即悲剧性的孤独感。在上面提到过的戈德文的那篇哲学、政治性论文中，每个个体的人注定只能依靠自己个人的理性并且成为

自己本人的中心，这些个体的人的孤独性，对于戈德文这位作家来说，是人们的正常的、自然而然的状态。可是，现在这一原则却值得怀疑；更有甚者，凯莱布·威廉斯直截了当地起而反对这一原则，他用以反对这一原则的武器则是他的单枪匹马、处于不受法律保护和远离类似自己的人们的社会之外的痛苦经验。

虽然个人与社会疏离的悲剧是戈德文小说中第二位的，然而却又是非常重要的方面。这一点在很多方面已经走在浪漫主义作家创作的课题之前。长篇小说《圣莱昂，十七世纪生活中的故事》宣告他创作中的一次决定性转折。这位最后的启蒙主义者在这里已经作为一个浪漫主义作家而出现了；他将自己对启蒙运动的历史性破灭以及与之相联的希望破灭的痛苦思考，用哲理和寓意劝诫小说的形式表现出来。小说的主人公是一位人文主义学者，名叫圣莱昂。他是某种英国式的浮士德。他掌握了永葆青春以及拥有无限财富的秘诀，幻想要造福于自己的亲人与全人类。然而，不管他的神秘知识多么强大，却都在大自然和历史的规律面前无能为力。他看出他在自己的家庭中是一个陌路人，而他想造福的人民却起而反对他。悲剧性的失望和无助的孤独——就是这位圣贤命中注定的。在他的命运中可以看到现实生活中历史性悲剧的某种梦幻般的投影。这种历史性悲剧是在热月政变之后和九十年代末的政治反动取得胜利之后，戈德文以及其他一些最后的启蒙主义者所遭受到的。

·86

戈德文最后几部长篇小说——《弗里特伍德，又名情感新人》(1805)等等，则已经属于英国文学发展的浪漫主义时期了。

九十年代，诗歌特别蓬勃地发展起来。这是由于受到法国革命事件和大不列颠本身社会情绪高涨的鼓舞所致。

上文已经指出，法国革命对彭斯的诗歌起到了强有力的激励作用。在《自由树》一诗中他赞颂摧毁巴士底监狱和推翻波旁王朝，唤起自己的同胞记住他们革命的往事，并且预言被解放了的各族人民未来的革命联盟。在彭斯的诗中也有别的一些对法国革命事件的直接呼应，例如他痛斥迪穆里耶①将军背叛的讽刺诗，以及其他的一些诗作等。对于法国革命思想的回应在彭斯的其他一些诗中也强有力地表现出来，诗人称颂从事劳动的人们的自由与平等。

威廉·布莱克(1738—1819)的英雄长诗《法国革命》(1791)流传至今

---

① 1739—1823年，法国将军，曾战胜奥普军队，后背叛，投奔奥地利。——译注

的只有其中第一首歌。但是革命的成就和它的结局都在这位杰出的浪漫主义诗人后来很多的《预言之书》中以象征性的形式表达出来。

在这些年代，民主主义诗人约翰·渥尔科特(1738—1819)以政治性讽刺的体裁卓有成效地发表诗作。他是以皮特尔·宾达尔的笔名获得他在同代人中间的声誉的。他的讽刺性颂歌和嘲讽模仿性英雄长诗《弗什维阿达》嘲讽了乔治三世和他的宫廷。据苏联研究者的看法，这些诗对拜伦的政治性讽刺作品产生了相当大的影响。

在九十年代，英国群众性诗歌有了前所未有的繁荣。同专业的诗人一起，有很多出身于平民而且往往无名的人写诗编歌，撰写诗歌传单。这类诗歌流传甚广。促进这种群众诗歌繁荣起来的是产生于那个时期的所谓"通信会社"。其中第一个"通信会社"于1791年极具意义地诞生在当时已是重要工业中心的设菲尔德。1792年1月，在伦敦也建立了"通信会社"。这些组织主要是由手工业者和工人在进步的民主主义知识界的参与下建立的；他们所领导的争取议会改革的斗争需要以争取劳动人民社会权利的斗争为前提。其创作与九十年代下半期被反动派摧毁的"通信会社"有联系的最著名的诗人是，托马斯·斯彭斯(1750—1814)、约翰·杰卢奥尔(1764—1834)和詹姆斯·蒙哥马利(1771—1854)。詹姆斯·蒙哥马利还是设菲尔德民主主义报纸《伊里达》的编辑，以及为设菲尔德"通信会社"编的颂歌和诗集《狱中娱乐》的作者。该诗集是作者在监狱服刑时(1794—1795)创作的。

未来的"湖畔派"诗人——华兹华斯、柯勒律治、骚塞——活动的开始时期是同法国大革命种种事件在英国引发的高涨社会情绪密不可分的。华兹华斯本人是法国革命事件的目击者，他曾居住在法国，并且终其一生对这一时期都怀着不可磨灭的回忆。他在自传性长诗《序曲》中写道："这样好的早霞——是人们的幸福；对于青春来说——是真正的天堂。"所有上述这些诗人的最初作品都产生在革命高潮时期。随后，到了九十年代中期，他们的创作中就显露出转折，不过，在放弃革命的政治原则的同时，无论是华兹华斯还是柯勒律治，都仍然在自己的创作美学中保留着对语言的人民性和诗歌思维的民主主义的渴求。在他们九十年代末的创作中，特别明显地表现出对革命和对启蒙运动所作的浪漫主义的重新评价。

华兹华斯和柯勒律治于1798年出版的《抒情歌谣集》以及为这本集子写的纲领性开场白是一次重要事件。它标志着英国浪漫主义作为一种有意识的新的流派出现在文学斗争舞台上。不过，这些诗人的创作已经属于世界文学历史上的另一个时期了。

第二章　爱尔兰文学

在别的一些西欧国家里，十八世纪的文学是在启蒙主义的标志下发展的，而爱尔兰文学则不同。由于人民的历史命运，爱尔兰文学具有其特殊的地位。

十七世纪末，爱尔兰被占领后，英国在爱尔兰实行的是残酷的法律，旨在镇压其独立的经济与文化。大量毁灭爱尔兰手稿的结果给爱尔兰文学造成了不可估量的损失。然而，用爱尔兰语传播的文学还继续存在。在爱尔兰的历史中，十八世纪是诗歌的世纪。在民族语言和民族艺术遭受着迫害的情况下，诗歌是唯一能够进行口头传播并因此在文学上保存民族传统而不使其中断的文学体裁。

在十八世纪的上半叶还可以强烈地感觉到弹唱诗人的古典诗歌传统。通常被称为"最后一位弹唱诗人"的特尔卢·奥凯罗林(1670—1738)的很大部分创作属于颂扬并祝愿有名望的庇护者身体健康的抒情诗体裁(例如，《约翰·哈尔特博士》、《奥哈拉之杯》等)。与此同时，他的作品以他特有的口语语调、日常生活中的详情细节等等在相当大的程度上破坏了古典主义规范。他写的献给庇护者的颂词往往好像是写给友好共饮的酒友的。

他的同时代人艾甘·奥拉希利(1675—1729)的创作反映了贵族诗歌的危机。诗人失去了与他的庇护主的联系，却没有找到通往民众读者的道路。他亲眼看到封建主庄园的解体，而对盖尔人的天主教徒国王的向往也变成了一种安慰性的梦幻。奥拉希利的《班布之哀歌》已经是不堪回首的爱尔兰贵族的绝唱了。他讲述了英国篡位者带来的痛苦和破坏。奥拉希利将过去的图景、富裕庄园的幸福生活，同爱尔兰人失败后的荒芜景象进行了对比。在奥拉希利的诗中，抒情的主题同爱尔兰的主题融合在一起。然而诗人不是将自己同人民联系在一起，而是同一去不复返的、与他个人命运不可分的封建主义的世界联系在一起。在《福德拉土地之创伤》一诗中写的是失败的哀痛。在《不眠之夜》一诗中诗人哀怨部族领袖的死亡，而外族人则移居到他们的土地上。在诗人最后的一首诗中，濒临死亡的奥拉希利说到压抑他的是对富有的庇护者的依赖，说到他没有朋友，也无从得到帮助。他的痛苦的原因不仅仅在于他个人的痛苦，也在于爱尔兰的痛苦。他所痛心的是，他眼看着他的优美的国家成了土地投机者轻而易举到手的东西，每一个英国暴发户都企图要来占有这块祖传下来的份地。

如同在奥凯罗林的颂扬抒情诗中一样，在奥拉希利的颂扬抒情诗中也有新的特征，即对日常生活的描述(厨房中的生活情景、大厅中的状况、狩

猎场面等)与对普通人内心世界关注的结合。在他的创作中,哀歌这一体裁也完全变形。它失去了直观性而接近于民间的哭丧歌,在其中愤怒和激愤的情感取替了痛楚哀泣。在奥拉希利的创作中讽刺作品占有很大比例:由讽刺摹拟性的颂扬抒情诗(《有感于赠给他一双鞋子而作》)到政治讽刺诗。在讽刺性的欢迎诗《让克伦威尔更加强大》中响起的是对英国殖民者的愤怒谴责。这种讽刺以其嘲讽摹拟的手法和谴责力度而与斯威夫特的《一个小小的建议》(又译《一个温和的建议》)相呼应。

国内长期保持下来的宗法制残余决定了爱尔兰人解放斗争的特殊性。这一斗争是在维护天主教信仰和宗法制社会的旗帜下进行的。获得解放的希望与重新恢复信奉天主教的斯图亚特王朝在英国的王位联系在一起。然而,詹姆斯党人所力图争取的(正如同维护宗法制一样),就其性质来说,只不过是进步的解放运动的一种表面保守的外壳而已。

詹姆斯党人的情绪某种程度上在很多爱尔兰诗人的创作中得到表现。在十七世纪与十八世纪之交的时候,有很大一批诗歌作品(作者通常是匿名的)都是写1690—1692年间的詹姆斯党人战争[①]的。不过,很快詹姆斯党人的主题具有了一种纯粹虚拟性的形式。国王本人通常成为一个寓意性的人物,而不再令诗人感兴趣。诗人着重注意的是为祖国的解放事业献出生命的爱尔兰人。输掉了的那场战争、英雄们的牺牲或者被放逐,决定着很多作品的哀歌性质。

88·

赫菲尔南、麦克唐纳、奥拉希利等一般都被当作詹姆斯党的诗人群体看待,可是詹姆斯党的主题却并不是他们诗歌创作的全部。例如,雄·麦克唐纳(1691—1754)最著名的一首是讽刺暴君——达乌逊统帅之死的诗。主人公的英勇气概不是表现在战争和比武竞技中,而是表现在他杀害、吊死和刀砍穷苦的人们中。

詹姆斯党的主题的虚拟性也表现在所谓的"埃什林格"(梦幻)体裁上。差不多所有十八世纪的爱尔兰诗人都写过这种体裁的诗:赫菲尔南的《欢乐之歌》,雄·麦克唐纳的《雄·麦克唐纳之梦》,奥拉希利的《黎明幻想》、《光辉之光辉》,奥沙利文的《老迈的怪物》,梅里曼的《午夜审判》。在上述诗人的诗中,不同的变体有着一种共同的手法:心里想着爱尔兰人的受奴役的情况,诗人进入梦乡,于是在他的面前出现一位美妙妇女,她用爱尔兰的一个名字称呼自己,她讲述自己的屈辱并希望自己的心上人能来帮助她,而她的心上人却正被远远地放逐,这意味着她的心上人是斯图亚特王

① 亦称博因河战役。拥护流亡的詹姆斯二世的军队本想反攻回朝,后被威廉三世打败。——译注

朝中的一个觊觎英国王位者。然而,鼓舞人的形象却不是查理王子,而是爱尔兰本身。因此在所谓"埃什林格"的梦幻体裁中表达爱尔兰痛苦的那些诗行具有最大的诗意力度。

到十八世纪中期,代替贵族诗歌的是在形式和内容上都表达人民希望和夙愿的诗歌。普通人以他们的世俗事务使诗人感兴趣:没有嫁妆的姑娘们,未婚生育的女孩子们,失去自己儿子的父亲们,乞丐们等等。在这些诗人的作品中大部分是描述日常的生活事件、沉重的农民劳动等。

爱尔兰诗歌的民主化进程或多或少是沿着相互交织的线路进行的。首先,诗人们本身的社会地位有所改变。取代居住在氏族头领城堡里的宫廷诗人而出现的是平民诗人,这些平民诗人同农民大众有千丝万缕的联系。他们之中有贫穷的农场主和雇农,有乡村学校的教师和流浪的音乐师。诗歌从宫廷移居到了农舍,正是在农舍中诗人找到了栖身之处和逃避追捕之所。城市已经不再是文学生活的中心地带,而外省,首先是芒斯特和康诺特等地才是文学生活的中心。

民主化进程使诗歌作品的语言和体裁有了改变。爱尔兰文学执行着它所肩负的在殖民压迫条件下保持其民族性的使命,同时发展着中世纪的丰富传统。因此,文学中的很多新现象在很长时间内还披着一种旧的,尽管逐渐有所改变的诗歌形象性的形式,而这种旧的诗歌形象性的形式源自吟唱诗人的经典诗歌。尽管有稳定的若干世纪保存下来的传统,在十八世纪仍然完成了诗歌的改革,这种改革从十六世纪打破吟唱诗人传统的诗学时就已经开始了。富有表现力的歌唱节拍的音强体作诗法取代了以固定音节为节律的诗体,从民间口头诗歌中转而走向专业诗歌。爱尔兰的诗人们,如同以前祖祖辈辈一样,是在咏唱诗人的学校里接受教育的。然而,在农舍中的生活、同农民的交往迫使他们放弃书面语言。普通的民间用语成为了文学语言的标准。

诗歌形象的整个体系都与爱尔兰联系在一起。在十六世纪,部分地在十七世纪,诗人们通常在爱情抒情诗中为自己的恋人使用的传统的名字,如今开始成为爱尔兰这个词的同义语。诗人们对待爱尔兰如同对待自己的恋人一样。具有代表意义的是,还在十七世纪与十八世纪之交,在埃·奥拉伊恩的《从高岗上来的埃德蒙德》一诗中,讲述在博因河战役失败之后受英国人追捕的战士兼诗人希望得救而敲响自己的恋人(即爱尔兰)的大门,而她本身也在受追缉,无力对他做出任何的帮助。爱尔兰被称为"黑玫瑰"、"麦吉·列季尔"、"凯瑟琳·尼·霍利恩"以及别的一些名字。上述最后一个名字成了爱尔兰的同义语——从赫菲尔南的《凯瑟琳·尼·霍利恩》(七十年代)一诗开始,它通行于十九世纪和二十世纪文学中。用明澈的寓

意形式表现出不远的将来会有变化的希望，到那时，爱尔兰人将手执武器解放自己心爱的女王爱尔兰。

欧文·奥沙利文(1748—1784)最充分地表现了被大地主逼迫而破产的广大农民群众的情绪，鲜明地描绘出他们的生活方式，民族的和宗教的自我意识。这位诗人对于爱尔兰的意义通常被人们用来与彭斯对于苏格兰的意义相比较。奥沙利文生活在咏唱诗人阶层已不再存在的时期。他与封建宫廷已经没有联系，他生活在穷苦的农民环境中。根据其职业判断，诗人也曾在专门学校受教育，他曾在芒斯特的大道上游荡以寻求挣钱的机会。夏季他充当雇农，冬季则开办乡村的爱尔兰学校。这种流浪的教师、启蒙者的职业是很多爱尔兰诗人所熟悉的。他们的这种英勇无畏的努力就是要保存爱尔兰的民族语言。

89·

在奥沙利文《割麦人》这首诗中讲述的是诗人的穷困境遇：

我苦恼不在于
总是走街穿户，
依赖镰刀果腹，
既裸脚，又赤身；
我所悲哀的是，
我聪慧，唱歌时，
让千百人迷醉；
在因尼什福很有名，
却居无室，食无餐，
度日只靠施舍……

在奥沙利文通常写给友人们的抒情诗中出现的是诗人劳作者的形象：他在收割季节当雇农，他割禾、耕田，诗人的双手执着铁锹(《致检修我铁锹的铁匠师傅》)等等。在构成《自白》组诗的一些诗作中，个人主题跃居幕前，在这些诗歌中诗人以极大的坦荡胸怀讲述自己人性的弱点。

讽刺体裁在奥沙利文的创作中得到了发展。为了保护农民，他撰写《反海盗之歌》。这是针对所谓中介人(投机土地买卖的土地代理人)的辛辣讽刺短诗。在对教会人员的大胆讽刺中，他表示死时不用他们来帮忙的愿望，他宁要酒友们欢乐的送别，也不要那种伪善的葬后追悼宴。

奥沙利文的同时代人布拉伊恩·梅里曼(1749—1803)在长诗《午夜审判》中的讽刺情调极为有力。长诗是用传统的“埃什林格”体裁写的，然而这里的“埃什林格”(梦幻)显然是讽刺摹拟性的。诗人遇到的并非是那位

美妙和哀伤的爱尔兰夫人，而是一位生气的妇女。她将诗人带领到自己愤怒的姊妹的法庭上来，——这个梦幻法庭的女主持人正在听取那些未婚女子爱琳娜们的控诉。在讽刺性摹拟的外壳里面，包含着对现存制度的批评，因为这种制度让爱尔兰人注定要遭受痛苦。与现实生活中统治爱尔兰人的掠夺者的法庭对立的是梦幻法庭，在梦幻法庭中执行的法规是人道和公平的情感：

这岗丘上要开庭审理，
懒汉，你怎敢躺在这里？
强盗们在掠夺乞丐、孤儿、寡妇，
这儿不是强盗们肮脏卑鄙的法庭，
而是那不幸姑娘、妻子们
和那些出生在农舍的人的法庭……

在陪同诗人的那位妇女的话语中描绘着爱尔兰现实生活的情景：

我们农民的谷仓颗粒无存，
里面不藏麦子，杂草丛生。
雇佣军里贪婪的匪徒兵痞
抢去了我们孩子的口粮。

失去了丈夫的妇女们在法庭上以控诉人的身份发言。她们要求强迫包括神甫在内的所有男子都结婚，这样才不会有孤身的妇女和非婚生的孩子。情况的可笑性更由于诗人的极端恐惧而增强，因为诗人本人突然也处在被告的地位。诗人梅里曼以爱尔兰人固有的机敏极其严肃认真地深入到明知是荒诞无稽的建议的详情细节中去。他使用斯威夫特在《一个小小的建议》中发明的出色手法——而在两个世纪之后，约翰·辛格在戏剧《英雄》中也使用了同样的手法。梅里曼所选择的情况的可笑性并不削弱愤怒的激情。这种愤怒的激情针对的是让农民注定遭受非人生活条件的那些人。这种愤怒的激情在控诉者和被控诉者的口中都是同样强有力的。对资产阶级文明的憎恶也表现在梅里曼创作的卢梭主义的主题中。在长诗《午夜审判》中，爱情作为一种自然而然的欲望是与金钱婚姻对立的。

奥沙利文是爱尔兰大诗人之一，他不仅用爱尔兰语写作，而且也用英语写作。从十八世纪末开始，英语越来越成为爱尔兰民族和爱尔兰文学的语言。在十八世纪的八十年代，开始出现翻译成英语的爱尔兰诗歌作品（威

尔逊的《爱尔兰诗选》,1782 年;沃克的《爱尔兰弹唱辑古》,1786 年)。

一些与"团结爱尔兰人"解放运动(接近于法国革命的思想)有联系的诗人和评论家(德莫迪、德伦南、奥尔等)都用英语写作。革命的欧洲的图景在沃尔夫·托恩(1763—1798)的《自传》和《日记》中得到记载。从《自传》的篇章中出现了一位杰出的作者、政治家和思想家的人物个性。托恩在自己的斗争中依赖第三等级,他强调指出了"拥有财产的人们"与"不拥有财产的人们"之间的区别:前者随时都在准备着背叛解放思想,而后者"人数众多并且是社会中值得尊敬的阶级"。在读者面前展现出来的不仅仅是一个痴迷的青年爱国者的充满各种事件的社会生活,而且还有以引人入胜的幽默笔触描述的他个人和家庭的生活。

于是,爱尔兰文学由十八世纪前半期的詹姆斯党的主题转向参与到 1798 年爆发的民族解放运动的思想准备进程中来。

第三章 法国文学

1. 十八世纪上半叶的法国文学

十八世纪头几十年的法国文学,是在新的社会和政治形势下发展的。取代路易十四最后十五年统治的摄政时期①,是法国封建主义更明显地暴露出自己无能并且必然灭亡的时期。正如普希金所写到的,这个时期"对金钱的贪得无厌与对享乐和闲散生活的追求如影随形;庄园在消失;道德在沦丧;法国人笑了,并期待着得到进一步的好处,而国家则在讽刺性轻喜剧的伴唱下土崩瓦解了"。

其实,法国文化发展中的危机早在十七世纪末,在路易十四废除南特敕令②(1685)之后,便已出现了。专制政体的反动性质在所谓的"争夺西班牙继承权战争"(1701—1714)的过程中表现得特别明显,战争使人民更进一步赤贫化,并激起社会更大的不满,这种不满的高潮之一就是所谓的"短衫党起义",即法国南方农民和城市贫民所发起的暴动(1703—1704)。地方议会与专制主义王权进行了不懈的斗争,这种情况反映在数量众多的"笔记"、论文和抨击性文章中,它们对形成启蒙运动的政治理论发挥了不小

① 指 1715—1723 年路易十五未成年时由奥尔良公爵腓力摄政的时期。——译注

② 南特敕令(1598)是法国国王亨利四世在宗教战争结束之后发布的敕令,规定天主教仍为占统治地位的宗教,但给予法国新教徒在许多地方(巴黎和某些城市除外)以信仰和祈祷的自由,以及一定的政治权利。1685 年被路易十四全部取消。——译注

影响。

除了内部原因之外，社会过程和进步，以及邻近国家的政治理论，也对改变法国的社会意识和准备启蒙运动产生了影响，这首先是指英国的政治理论，它的国家制度和先进的哲学思想引起了整个欧洲大陆的密切注视。

约翰·洛克的政治和哲学体系特别吸引了法国年轻启蒙主义者的目光。比如，洛克的资产阶级宪法国家的理论、他与坚持国家的封建神权概念的卫道士们进行的辩论，以及关于人的原始状态是平等和自由状态的观点，引起人们毫无疑问的兴趣和同情。法国的早期启蒙主义活动家对洛克的这些思想深信不疑。孟德斯鸠在他的著作《论法的精神》中，以及卢梭在十八世纪下半叶所写的《民约论》中，都对这些论点进行了充分的阐述；并且，这两部著作都还不仅限于发展了那个英国思想家的思想。毫无疑问，洛克的政治观点也对年轻的伏尔泰的世界观的形成产生过影响。洛克的自然神论和感觉论的认识论对法国早期启蒙运动也具有不小的意义。在自然神论的旗帜下发展出了整个法国十八世纪的先进哲学。洛克的自然神论并不是生硬地被法国人所接受，由于皮埃尔·培尔①的怀疑论，使自然神论变得更加复杂、更加深刻了，培尔的著作对社会思想的发展产生了巨大的作用。

然而，应当指出，洛克及其法国追随者的自然神论是不彻底的。第一，它是典型的沙龙哲学世界观，因为自然神论坦承只有少数特定的自由思想家才能掌握它。第二，自然神论把全部注意力集中在对具体教规和宗教传统的批评上，因而使它有可能不去解决最重要的认识论问题和不用去得出迫切的革命性结论。自然神论的弱点就在这里，但这一弱点是历史条件决定的。自然神论是在十七世纪末英国现实的政治妥协的环境下产生的，所以妥协精神就成了它固有的特点。

在自己的哲学探索中，十八世纪初先进的法国思想家和文学家，不可避免地要碰到宗教问题。对基督教的批判就成了他们的主要任务。即使他们之中有的人不否认宇宙的神的本质（如伏尔泰），但也坚持人的内心自由，所以人既不需要神的启示，也不需要任何教会来拯救。意志的自由和良心的自由成了许多秘密的无神论著作的自然结论。

这些秘密著作遭到最严厉的查禁，而部分原因也正好由于查禁，使它们传播得最广，其中有一篇是让·梅叶所著的极其有名的《遗书》，它曾经促成了十八世纪空想共产主义的出现。梅叶不仅描绘出了未来公正社会的轮

---

① 1647—1701年，政论家、哲学家，启蒙运动早期代表人物。用怀疑论批驳从理性上论证宗教教义的可能性，认为道德是独立于宗教之外的。——译注

廓，而且对现存的、基于暴政和偏见之上的社会进行了当时最彻底的批判；正如这位思想家所认为的，暴政和偏见的基础是宗教。所以他对宗教进行了全面的毁灭性批判。梅叶的思想在法国社会的先进分子中得到热烈响应，并促进了启蒙运动意识形态的形成。因此，人们传抄的《遗书》数量之多难以统计就不足为怪了。伏尔泰在十八世纪三十年代就曾拥有《遗书》的手抄本，并利用它来对《圣经》经文进行批判。伏尔泰自己也承认，是梅叶的书使他对基督教宗教的真理性产生了怀疑。梅叶的反教权主义思想也对德·布连威廉伯爵周围的自由思想分子产生了影响，人们认为，不早于1738年所写的反宗教论文《对宗教的看法》就出自德·布连威廉之手，这看来也不是毫无根据的。该文称梅叶的书是其直接资料来源之一。在三十与四十年代之交，伏尔泰写出了《〈遗书〉精要》(1762年出版)，他在书中强调并发展了梅叶的反教权主义思想，但却千方百计掩盖他的社会主义思想。在法国启蒙运动初期，对梅叶的书的这种利用方法是十分典型的，因为这时候的启蒙活动家只是把自己批评的范围局限于道德问题，其中也包括教会的意识形态。

从反教权主义者的笔下创作出了许多对各色各样的原始民族的描述性著作，这些作品在当时非常流行。对处于原始状态下的人进行研究之所以如此吸引十八世纪初的思想家，是因为这种人还不知道基督教，也不知道等级的不同和不平等。于是就形成了“自然人”的理论，并加深了对历史的哲学思考。在其他一些历史著作中，则对各种非基督教宗教如儒教、印度教、伊斯兰教等，给予了极大注意(这种对东方及东方创造的精神瑰宝的兴趣，在文学中，首先是在伏尔泰笔下，得到了反映)。

在文学家和哲学家范围内对政治问题进行了广泛的讨论。德·布连威廉伯爵、方特内尔、德·圣-皮埃尔神父、孟德斯鸠和伏尔泰也都对其他种类社会制度进行过思考和论述。提出了“自然权利”和“自然道德”的思想来与专制制度的拥护者的守旧理论相抗衡。早期的启蒙主义者把“自然权利”看作是对资产阶级社会的需求及任务进行唯理性主义理解基础之上的法律规范的某种永恒体系。“自然道德”在启蒙主义者看来也同样是永恒的和合理的。

如果说十八世纪头几十年启蒙主义思想的形成是缓慢而分散的话，那么在三十和四十年代，启蒙主义运动的发展就变得更加迅猛了。比如，在十八世纪头十年，如果不算伏尔泰早年剧作的话，则只有科林的《论自由思想》(1713)、德·圣-皮埃尔神父的《论永恒世界》(1714)和孟德斯鸠的《关于罗马人宗教领域政策的思考》(1716)；在下一个十年，最早的著作是孟德斯鸠的《波斯人信札》(1721)，接着是他的《关于全世界君主制的思考》

(1727)、布连威廉和其他人的著作。而到了三十年代，孟德斯鸠则写出了他著名的《罗马兴衰根源考》，启蒙主义小组和沙龙的数量猛增，秘密出版物的数量也增加了，一些大胆论著的手抄本也多起来。同时，当局的镇压也加强了，获得书籍出版的"国王特许"也越来越困难；根据 1728 年发布的《宣言》，作者、出版商、印刷商被纷纷投入监狱和发配到战船上服劳役（伏尔泰、狄德罗、小克雷比雍、马蒙特尔及其他许多人都曾被关进万塞讷城堡和巴士底狱）。

在十八世纪上半叶法国出版的哲学—政治著作中，占据首位的毫无疑问是伏尔泰的《哲学书简》。这些书信毫无例外都是新思想的利器，这一点是很重要的，一方面，在社会上传播得越来越广的反封建和反教权思想不可能不反映到吸收了这些思想的文学中来，另一方面，也不可能不反映到加强了反动保守倾向的文学中来。起初，启蒙主义思想仅仅以最直接、鲜明的方式体现在出自进步营垒领袖们（首先是孟德斯鸠和伏尔泰）笔下的文学作品中；比如，在十八世纪上半叶，启蒙主义意识形态几乎完全没有进入长篇小说，尽管长篇小说也反映了人们对社会和道德问题的越来越强烈的关注（勒萨日、马里沃、普雷沃神父），并展开了对贵族文化的批评（安都昂·汉密尔顿的《德·格拉蒙伯爵回忆录》、杜克洛和克雷比雍的书），涉及国家制度问题（费讷隆）等等。 ·92

社会矛盾和意识形态矛盾的加剧首先在上一个文学时代主要流派的古典主义中反映出来。还在十七世纪末，古典主义理论的危机就已经显示出来了，表现为"古"与"今"之争，还表现在费讷隆的小说《忒勒马科斯历险记》中，因为该小说对专制体制的许多原则表示了怀疑，提出了一个正面的政治理想（后来被以罗伯斯庇尔为首的雅各宾派所借鉴），并奠定了哲理—政治小说这一新型长篇小说的传统。十八世纪上半叶的古典主义理论危机并没有导致古典主义的衰落，也没有把它排挤到文学的边缘，相反，导致了它的复兴，导致它获得了崭新的性质。比如，古典主义悲剧不仅在十八世纪没有消失，而且还在伏尔泰及其追随者的创作中成为政治上最尖锐和最具战斗性的文学体裁之一。当然，这并不意味着，在法国戏剧中已经没有了主要照搬古典主义过去的经验并对其抱十分狭隘理解的模仿古典主义的代表人物。当时颇具影响力的剧作家普罗斯佩尔·克雷比雍（父亲，人称大克雷比雍，1674—1762 年）的作品就是这方面一个明显的例子。在他的悲剧中就缺乏十七世纪古典主义优秀作品中的那种道德激情。克雷比雍的主人公在自己的行动中不是以理智为指导，而是受制于压倒一切的、异常激烈的、高亢的感情和本能——爱情（并且这种爱情几乎常常是反自然的：在许多戏剧中都有乱伦的情节）、嫉妒、复仇等等。主人公不受意志控制的

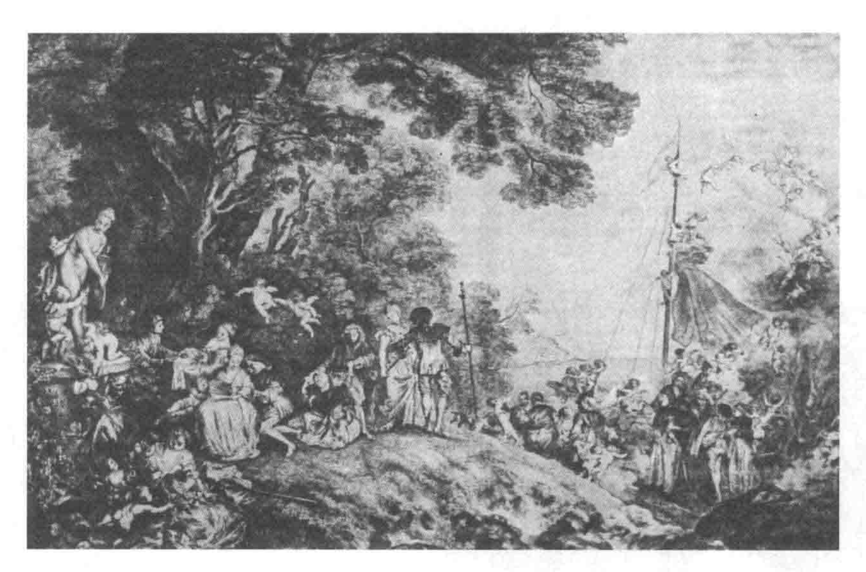
激情使克雷比雍的悲剧世界成了不合逻辑的、阴郁的、反人道的东西。人成了彼岸世界势力的玩物。因此人也就不再为自己的行为承担任何责任：无道德其实并非是不可避免的恶，而是不可分割并且完全合法的社会现象。剧作家的创作，比如他的悲剧《伊多梅内依》(1703)、《安特烈与蒂耶斯特》(1707)、《拉达米斯特与泽诺比娅》(1711)、《薛西斯》(1713)、《塞弥拉弥斯》(1717)等，都体现了贵族社会某些人的审美趣味。

克雷比雍戏剧的悲观主义和不合逻辑使这些戏剧与晚期巴洛克文学相类似；优雅精致的色情内容，玩弄寓意词语，都反映出洛可可风格对文学的浸淫。

隐秘和戏谑的优雅，色彩的装饰性鲜艳和形式的精巧奇妙，这些当时流行的造型艺术特别是实用艺术的典型特点，都很容易在洛可可文学中找到。洛可可不是一个已具备自己鲜明的代表人物和理论家的完整的、已经成形的流派，但是可以肯定地说出在各种体裁、各种流派的作品中明显存在的洛可可风格特征。在当时的文化生活中，沙龙发挥着十分重要的作用，而洛可可风格就与沙龙有着最紧密的联系。同时，十八世纪上半叶的沙龙与前一个世纪的高雅团体大相径庭。问题不仅在于它们现在的数量要多得多，而且在于它们现在更加隐蔽，对官方审美观持更加公开的反对立场。在这方面它们是贵族自由思想派的继承者，这些贵族自由思想派曾经把与专制主义的斗争悄悄换成了好斗的装腔作势和下流无耻的放荡生活。但是，在沙龙里进行的热烈争论中，常常涉及一些严肃的问题，因而实质上就逐渐形成了启蒙主义的意识形态。在洛可可文学中，特别是在它的短小形式风流小诗中，甚至经常可以听到持反对立场的各种公然无神论的和反封建的声音，但是这种反对意见和叛逆精神是不深刻不彻底的。

"洛可可语言"生动而尖锐，所以启蒙主义者孟德斯鸠(如《克尼达教堂》、《波斯人信札》中的一部分)、伏尔泰(《奥尔良少女》和抒情小诗)、狄德罗(《不体面的宝物》)等，都很乐意使用它。所以，有的作家利用洛可可文学的既有形式和题材，往往是用于讽刺和揭露的目的，而有的作家的创作则仅仅局限于这些形式和题材，应该把这两种作家区分开来。

站在洛可可诗歌源头的有两个诗人，这就是吉约姆-安夫里·德·绍利叶(1639—1720)和沙利-奥古斯特·拉法尔(1644—1712)，他们的创作原则还在上个世纪就已经形成了。他们的诗主要是一些短小的给朋友的寄语，有的是讽刺性的，有的是轻佻的，讴歌的是乡村的独居生活、爱情和美酒。这些诗贯穿着享乐主义，号召人们享受生活的瞬间欢娱。欢乐、嘲讽、戏谑，是这些"瞬息诗歌"的特征。对于绍利叶、拉法尔及其追随者的诗歌来说，特别明显地表现出对类似华多的画《到基弗吕岛朝圣》那种风格的田



《到基弗吕岛朝圣》版画 华多 1717年 塔尔季因

园滑稽英雄诗的偏爱。在绍利叶和拉法尔看来，整个生活不过是一场永无终结的欢快的“风流多情的庆祝活动”。这种反映现实的“照葫芦画瓢”、形象之形象，对于洛可可艺术和洛可可文学来说特别典型。由此，洛可可文学的风流做作最终产生了大量堆砌的别致刻意的迂说和隐喻，有时还有生造的令人费解的新词语。通过洛可可诗人的诗，人们明显感到的是感情和理智的对立，并且理智显然受到贬低。然而，洛可可诗人的感情、激情，就如同他们所重现的现实一样，也具有那种矫揉造作和模仿性质。即使是他们对女性妩媚的歌颂，也仍然只是一个风流多情的装模作样，变成了文学上的刻板公式。

绍利叶及其圈子里的诗人们，在自己的审美观上是以文艺复兴运动早期的法国诗歌和古希腊罗马时代的风格为榜样的。然而这些洛可可诗人把文艺复兴时期的传统理解得十分表面和片面；文艺复兴时期的文学对世界和人的伟大发现，在绍利叶及其朋友那里化为了乌有。古希腊罗马时期的诗人努力探索肉体爱欲、愉悦、快活消遣的主题；阿那克里翁、提布卢斯、奥维德（《爱的哀歌》，特别是《爱的艺术》的作者）特别受欢迎。十四世纪的拉丁语诗人约翰·谢昆德也很吸引人，他的色情诗《吻》还被多拉改写过。因此，洛可可诗人在古希腊罗马世界和文艺复兴遗产中的选择太片面了：他们只选取了贯穿享乐主义和色情因素的作品。

·94

重现表面的、瞬息而过的、不稳定的感受，即片刻的爱情，以及与其说是强烈的、不如说是细腻的快感，这一任务所要求的是完全不同于古典主义

文学的新的诗学、新的体裁和新的形式。于是开始形成小型诗歌的原则和其钟爱的体裁——献给女子的恭维诗、讽刺短诗、即兴诗。它们要求言简意赅、优美、精致轻巧。这种精炼、短小、容量大等洛可可风格的形式构成特征，当然在某种程度上被十八世纪上半叶的所有作家和诗人所掌握，特别是被那些与贵族沙龙和美术家有联系的那些人所掌握。其中也包括未来的启蒙主义者。



《沙龙门口》版画 尼尔松 约1760年

洛可可轻巧抒情诗发展的下一个阶段是十八世纪中叶。然而，不管是自觉还是不自觉，这一时期的诗人都是在启蒙主义思想，首先是在伏尔泰的影响下发展的。在他们的欢快诗歌中越来越多地出现了自由思想的因素、反封建和反教权主义的讽刺因素。比如，让-巴蒂斯塔·格雷谢（1732—1776）在滑稽长诗《韦尔-韦尔》中，对女修道院制度进行了尽情讥笑。查理-皮埃尔·科拉多（1732—1776）、克洛德-若泽夫·多拉（1734—1780）等人的诗歌表现出自由思想的特征，但他们对启蒙思想的接受不仅是表面的，而且是迫不得已的：因为热爱自由、反对教权是一种时髦。洛可可诗人诗歌中所表现出来的反对立场加强了，与此同时他们的"反常悲观主义"也增强了：由于意识到生命的短暂、生的欢乐不过是昙花一现，意识到贵族沙龙文化的衰落，所以他们就呼吁及时行乐。

洛可可的优雅—顽皮风格也反映在散文中，特别反映在短小的散文形式——中篇小说、短篇小说、童话故事中。这些作品的特点是寓意、伪装（但孟德斯鸠、伏尔泰和狄德罗在自己的散文中也这么做）。许多这类作品都遵循"东方"精神。借鉴东方不是偶然的。象征性地理解的东方的"富足"、奢华、懒散的肉欲，在洛可可作者那里得到鲜活的响应。"东方"还成了乌托邦世界的一个变种、一个巨大的隐喻——"东方"意味着一个阳光永恒照耀和充满爱情的国度。启蒙主义者也借鉴东方，但在他们眼里，借鉴的应是东方的哲学和政治观点的整个综合体，而不仅仅是一些色情主题。

洛可可散文中对东方的描绘总是与夹带进故事的怪异、神奇的因素结合在一起：仙女和地精[1]在洛可可"童话"中与苏丹、阉人和中国公主相邻而居。这种"童话"与十八世纪时仍然拥有广泛读者的多卷本大部头风流冒险小说分庭抗礼。尽管洛可可风格的中篇、短篇小说外表上千差万别，但实质上却是相当雷同的。所有这些由安克洛德·凯纽斯(1692—1765)、克洛德·安里·德瓦泽农(1708—1815)、斯坦尼斯拉夫·德布夫勒(1738—1815)等才华横溢的作者创作的作品，不仅具有洛可可的风格特征——风流的情节、优雅的文笔等等，而且还具有洛可可文艺的"精神"，即轻松、对生活浮光掠影的领悟、装腔作势的乐观主义和同样装腔作势的忧郁。

查理·杜克洛(1704—1772)和克洛德-普罗斯佩尔·克雷比雍(儿子，人称小克雷比雍，1707—1777年)创作了许多对贵族社会生活的鲜明讽刺画面。诚然，这些作品还只是局限于对上流社会的沙龙小世界的描述，但他们的创作尽管也是在洛可可范畴之内发展的，却远远超出了它的范围，而且在实质上是对催生出洛可可艺术的那种意识形态和道德的否定。他们的优秀作品已与普雷沃和马里沃的传统有了内在的联系(普雷沃和马里沃对贵族道德的批判，以及对主人公的爱情经历所进行的分析，比起杜克洛和小克雷比雍来，首先在涉及的范围上要宽广得多并且内容丰富得多)。

小克雷比雍在自己的许多长篇小说中，对上流社会生活的空虚和寄生性作了特别深刻的揭露。他最重要的作品是小说《心与智的迷失》(1736—1738)。在该书的前言中，作者挑明了摆在自己面前的任务，这就是要刻画一幅社会生活的真正画面。的确，这幅画面还局限在一个很小的范围内，但却讽刺得毫不留情：瞧，这就是上流社会，这就是从它的内部所见到的它的偏见和它的弊端。这部小说中有五个主要人物；每个人又各自承担着某种意识形态职能。青年梅尔库只是消极地接受周围的一切事物，同时他也在分析自己，观察自己心灵的出乎预料的反应，学习驾驭自己的情感。与他一起的是德·凡尔萨克伯爵，这是《危险的联系》中的德瓦尔蒙子爵的雏型。凡尔萨克充分了解上流社会的规矩，他深深地鄙视它们，但却全身心地接受它们，他甚至还具体地分析过上流社会成功的战略和战术，并十分乐意将自己的经验传授给梅尔库。

凡尔萨克这个上流社会追逐妇女的行家里手，身上有不止一个致命的恶名声，他看见了占统治地位的道德的丑恶，但却没有力量，也不愿意与之斗争。小说中的德·桑纳日太太是寄生的反人道道德的坚定不移的代表，

[1] 西方神话中守护地下宝藏的丑陋侏儒。——译注

她竭力想“塑造”，也就是想教坏年轻的梅尔库，使他成为一个淫荡子。对于她和凡尔萨克，以及对于他们的朋友德蒙任太太来说，不能容忍的倒是品行端正和体面的模样本身。她们是一些引诱者、教唆犯，因为她们感到自己的堕落和身有缺陷，所以就千方百计要使周围的人也都丧失美德。

不管是杜克洛还是克雷比雍，在批判堕落的贵族道德时都没有触动封建的社会制度的基础。他们在揭露这一道德时既没有突破这一道德的范围，也没从外部提出与之对立的任何东西。他们出色地运用了洛可可这一上流社会机智的、引人入胜的、无拘无束聊天的风格，利用了嘲讽、伪装和东方色调，使自己的讽刺作品更加辛辣，但同时既轻松又雅致。

与克雷比雍或杜克洛这类作家轻松的道德说教相映成趣的，是颇为重要的道德家兼作家卢克·克拉皮叶·德·沃维纳格（1715—1747）。他的《思考和格言集》[①]（1746）曾受到伏尔泰高度赞赏。沃维纳格的许多短小作品，包含随笔、“对话”、“思考”、“格言”、论文，都是在作者死后才出版的。他的创作遗产尽管有许多尚未完成并且零零散散，却仍然在某种程度上成为一个整体并使人们能够据此判断作者的观点。沃维纳格想写一部著作，可以在书中“证明美德和恶习的存在，可以在书中阐述宗教和道德，可以在书中通过认识人的理性，找到在我们看来如此野蛮的各种习惯、风俗和令我们如此吃惊的各种意见的源头”。这样，尽管沃维纳格想提供一把理解人和社会发展规律的万能钥匙，但他的书仍然是非常私人性的；书中包含的仍然首先是一个人，即沃维纳格自己的经验。在作者看来，理解自己，就是理解别人。沃维纳格的主要道德前提就是人的孤独，是人不处于同类中、不面对上帝时的孤独。对于沃维纳格来说，人之所以孤独，是因为没有上帝，所以没有谁来指导他进行思索和行动。由此产生出他肩负的巨大责任。沃维纳格不是把主要注意力放在理性上，而是放在心灵，即放在感情和欲望上，他的分析和他的道德绝对命令正是针对它们的。作者兴致勃勃地描写了一个完全展示出自己的能力、“为普遍幸福而劳动”的人。他赞美勇敢、冒险、激情、对生活的爱，他否定根深蒂固的偏见、精于算计、平庸和虚伪。

在这方面沃维纳格与马里沃和普雷沃是相近的。那两个作家也是进行道德说教的，只不过他们大部分不是用“格言”体裁，而是用长篇小说来说教。确实，那两个人都出版过道德教诲和描写风土人情的杂志（欧洲大陆极其有名的斯蒂尔和艾迪生的政论文章是他们在这方面的典范）。马里沃

96·

① 或简称《格言集》。——译注

出版的杂志有《法国观众》(1721—1724)、《穷苦的哲学家》(1927)、《哲学家办公室》(1734)。普雷沃从1733年至1740年出版杂志《赞成与反对》。这些由一个人创办的杂志充满了生活随笔、道德说教故事、道德思考、讽刺图画，以及批评短文，不仅在它们作者的创作生涯中占据重要地位，而且，尽管普雷沃和马里沃不赞成启蒙运动的许多思想，但仍然以他们对封建社会道德准则以及资产阶级的狭隘性和反动性始终如一的批评，而促进了启蒙运动的扩大和深入。

2. 十至三十年代的长篇小说　勒萨日　马里沃　普雷沃

在十八世纪法国文学中占据显著位置的是最充分反映启蒙运动各主要阶段的长篇小说。首先，在长篇小说中培育着现实主义原则，培育着揭示主人公心理状态的新手法。

十八世纪上半叶的长篇小说在许多方面是继承前一个时期的，比如学习德·拉法耶特夫人的注重心理描写的中篇小说，学习索列尔、斯卡龙和菲雷蒂尔创作的描写现实生活的长篇小说，学习费讷隆的哲理讽喻体小说。对于十八世纪上半叶的法国小说来说，邻国的文学经验也至关重要。比如，笛福的《鲁滨逊漂流记》在1720年被译成法语，斯威夫特的《格列佛游记》在1727年被译成法语。这两部著作都非常受欢迎，有许多改写本、"续集"和模仿之作。晚些时候法国人又熟悉了另外一些英国小说家(菲尔丁、理查逊等)。

英国小说的创作经验对于普雷沃和马里沃这样的法国作家特别重要。在小说领域，西班牙的影响要早于英国的影响。阿兰-勒内·勒萨日是对西班牙流浪汉小说(阿莱曼、克维多、格瓦拉[①]、埃斯皮内尔[②])的手法和范例进行创造性重新理解的光辉典范。

勒萨日(1668—1747)的创作丰富多彩。他写过严肃的喜剧，为集市上的临时戏院写过剧情简单的小剧，还翻译过许多西班牙的作品。他的第一部小说《跛足魔鬼》(1707)是一幅对当时社会的辛辣讽刺图，也是对西班牙的范本(格瓦拉所著)的随意改编之作。他的下一部长篇小说《吉尔·布拉斯·德·山悌良那传》[③]边写边发表，费时长达二十年(1715—1735)。

勒萨日在《吉尔·布拉斯》中，与在自己的第一部小说和喜剧《杜卡莱先

---

① 格瓦拉，1579—1644年。——译注

② 埃斯皮内尔，1550—1624年。——译注

③ 简称《吉尔·布拉斯》。——译注

生》中一样，也嘲笑贵族、官吏和富人，他嘲笑他们的贪得无厌、虚荣。作家提供了一幅对当代社会的广阔讽刺画面，与此同时，他不论对演员、法官、纨绔子弟、宫廷显贵，还是对医生、普通贵族、神职人员，都一概毫不留情。但是，他在这么做的时候，已经并不认为，当封建主义瓦解时，社会发展就停止了。他接近启蒙主义者的立场，深信社会中存在着积极的健康力量。这种情况使作家在《吉尔·布拉斯》中对流浪汉小说的体裁进行了改造，但却没能彻底克服它的结构。

初看起来，《吉尔·布拉斯》是一部典型的流浪汉小说体裁作品。小说的情节是在一群流浪汉巧妙机智的勾当和骗术氛围中发展的。诈骗主题构成勒萨日小说的主题之一。中心主人公也与西班牙古典流浪汉小说一样，是个穷人——一个被剥夺了物质财富的人，为了生存，不得不去侍候物质上有保障的人和有钱人、贵族、官吏、神甫。吉尔·布拉斯与流浪汉小说主人公的共同之处就是他喜欢流浪，爱好漂泊，这是因为他不觉得自己固定属于某一个社会界别，而觉得自己首先是一个个体，一个单独的人，一个不是对自己的祖先，而是对自己负责的人。

但是，吉尔·布拉斯明显不同于克维多笔下的巴勃洛斯，或者阿莱曼笔下的古斯曼·德·阿尔法拉切的地方，就是他已经不仅仅是骗子，不仅仅是小偷了。他是一个正在克服自己欺骗行径的有潜在能力的人。勒萨日在发展中揭示吉尔·布拉斯的性格。

吉尔·布拉斯不仅参与了多起盗窃和诈骗活动，而且直接参加了与妄图攫取别人财产的骗子、小偷、自私自利者的一连串斗争。他向竭力靠别人养活的人们宣战。其实，主人公原本不是这样的。当他在为列尔玛公爵服务时，他充满了发财的贪欲、虚荣、想往奢华生活，而且傲慢；当他尊荣富贵时，却失去了欢乐，忘记了自己在贫困中生活的父母。但是要知道，他明白自己生活的这段光阴是他道德沦丧的时期，所以后来对能够克服自己身上的这些恶习、摆脱自私和虚荣而感到由衷的高兴。为了与骗子划清界线，为了不与小偷有丝毫共同之处，吉尔·布拉斯不再过寄生生活，不再作趋附逢迎的白吃汉，成了独立于自己的主人、独立于富人、独立于上层社会的人。他已经不属于靠别人养活的人。他也不再去适应现存的东西，相反，他作为一个出身于社会底层、出身于民众的人而与现存秩序相对立。阿莱曼笔下的主人公集中体现了自己所处社会的道德准则。他是一个骗子，因为他周围的所有人——饭馆老板、商人、法官、达官贵人，一个个都不正直。尽管这世界极力要他适应自己，而吉尔·布拉斯则不同于他周围的世界。主人公所依附的达官贵人与他格格不入。他内心倒觉得与他父母那里的纯朴但有些粗鲁的邻居们更亲近一些，他从监狱出来后便去拜访他们。

勒萨日的创新不仅表现在对流浪汉形象所进行的根本改造，而且也涉及作品的总基调。西班牙流浪汉小说植根于对世界根深蒂固的悲观态度，植根于现存社会的忧郁、阴暗色调，其出发点是认为现实生活不协调的观念，是对人是一个软弱的、不理智的生物的认识，是关于人对操纵自己的那个命运的无能为力的态度。西班牙流浪汉小说的主人公常常不是自己历险经历的主体而是它的客体。不是他在安排历险，而是他自己经常成为历险过程的受害者。这样的主人公被出奇残酷的世界包围着，使他受到无数的凌辱和磨难。



《来自山悌良那的吉尔·布拉斯历险记》
版画 勒萨日 1755年

勒萨日则抛弃了对生活的悲观看法，也抛弃了那种庸俗、拙劣的唯物主义。他把流浪汉小说从对所有现存事物的不协调和退化概念的控制中解放出来。的确，他没有忘记指出所谓的命运的主宰，但是他同时也指明，主人公是如何逐渐从这种依附关系中脱身的，吉尔·布拉斯是如何越来越独立地构建起自己的生活的。吉尔·布拉斯是作为一个掌握了自己意识的人与自己的敌人对抗的。这一点对于勒萨日这样的前启蒙运动时期的长篇小说作家来说显得特别重要。

勒萨日创作的具有典型人物的长篇小说，比古典流浪汉小说走得远得多。他笔下的人物已经不再像克维多笔下的那样，只是因为自己的行为与主要人物发生某种关系——比如迫害他或是帮助他——而相互能够区别开来的剪影式人物。勒萨日描绘的人物已经在某种程度上独立于中心主人公，他描写他们具有奇怪念头或欲望的各种性格，尽管这些性格在他笔下常常没有脱离某种特点或者倾向的范围。所有这一切都有助于扩展勒萨日在小说中所描绘的现实图景，使它更加客观，更有“内涵”。

十八世纪上半叶法国小说发展的下一个阶段是与皮埃尔·卡雷·德·马里沃(1688—1763)的活动分不开的。马里沃是个著名记者和喜剧作家。长篇小说在他的创作中与戏剧占有同样重要的地位。起初，马里沃作为前一个世纪风流—讽喻小说的继承者而开始自己的创作，但他很快就离开了

这一传统。他的讽刺性摹拟长篇小说《颠倒的特雷马克斯》和中篇小说《陷入泥沼的卡雷塔》已经表现出新的体裁性质，这都是他在十八世纪十年代中期所写，而发表则是晚些时候的事。在二十年代马里沃转向了记者生涯和戏剧创作。从三十年代初他开始写他的主要作品。长篇小说《玛丽安娜的生活》(1731—1741)是一部分一部分陆续发表的；而小说《暴发户农民》(1734—1735)则完成得较快，这部小说五个部分在不到一年内就全部发表了。

马里沃在自己的喜剧中是把爱情当作针对等级不平等制度的反社会和反封建的力量加以保护的，因为等级不平等制度妨碍了这种感情，阻碍了它的表现。在小说《暴发户农民》中作者以同情的态度刻画了一些不属于特权阶层的人物(在喜剧中也有类似主题)。小说的主人公雅各布是农场主的儿子、贫民，从农村来到巴黎时既没有生存所需的物质财富，也没有任何学历。他周旋于手工业者、小的和大的资产者和官吏们之间，有时与房东们，有时与发财的农民家的孩子，有时与女管家们，有时与厨娘们，有时与狱卒们发生冲突。作者实际上总共只有一次超出社会"底层"范围，而且是在小说末尾多尔桑公爵出现的时候。

小说《暴发户农民》的故事情节，也就是它的情节的发展，常常是服从于现实环境的。主人公的命运常常是由那些捍卫现存等级结构的卫道士决定的，他们不接受雅各布，因为他是贫民，是属于无特权等级的人。

但是，《暴发户农民》也不具有《吉尔·布拉斯》所具有的叛逆对抗色彩。作者与其说是要用雅各布来对抗社会制度，不如说是为了讲述主人公是如何进入这个制度、适应这个制度、受这个制度的有害腐蚀性所影响的。

对于《暴发户农民》的"调和主义"性质来说，主人公的主动性极其微弱这一点也是很典型的。雅各布的命运不取决于他自身，不以他自己的意志为转移，而是取决于不可预见的偶然性，取决于事件和形势突如其来的转变。忽而在雅各布第一次穿上城里人服装当仆人的那栋房子的主人突然死了，于是他立即就变得一无所有、重又变成了他进城之前的穷光蛋。忽而在街上与阿贝尔相遇而峰回路转，忽而主人公落入重重困境，被控犯下谋杀罪而被投进监狱。忽而突然生病，在死亡边缘时他的庇护人德·费库尔夫人从天而降。

马里沃在这部小说中的主要成就，不在于他把一个贫民塑造成了主人公，而是揭示了他性格的深度和复杂性，在于对他的心灵所作的细腻心理分析。这一点是通过独特的手法达到的：主人公在生命的垂暮之年讲述自己的一生时，仿佛再次重新经历早先经历过的一切，因此，不谙世事的憨厚年轻人的行为和思想，一直在被一个有丰富生活经验的睿智老人所修正和

点评。

在马里沃的另一部小说《玛丽安娜的生活》中，这种心理描写被深化和发展了。古典主义及其关于人与命运抗争的思想在这部小说里特别明显。在《玛丽安娜的生活》中，主要写的不是事件，而是主人公们的感受、他们的情感和思考。马里沃在书的前言中也指明了这一点，他指出，这部作品不是“小说”，不是“虚构故事”。马里沃最感兴趣的是他的女主人公的内心生活。在讲述自己一生经历的众多事件时，与其说玛丽安娜更多注重的是事件本身，不如说是她的思考，即如果她当时这样或那样行动的话，将会发生什么事情。

全身心沉浸在自己的内心世界、自己的预感、推测、考虑、推理中的玛丽安娜的形象，与德·拉法尔夫人的形象形成鲜明对比。玛丽安娜自己则把德·拉法尔夫人归于具有无聊的空虚心灵、任何时候也不思考、永远只是看和听的那一类人。

在《玛丽安娜的生活》的第二部分的开场白里，马里沃对那些沉溺于虚荣，只有在涉及领主、亲王、国王的心灵时才对人的心灵感兴趣的那些人进行了笔伐。马里沃比较赞同持有较多哲学情绪、较少被等级区别“弄昏头脑”、能在马车夫或小商贩身上看到人性的那些人的观点。这些话在评论玛丽安娜形象时不应该忘记。尽管她是个穷苦的姑娘，在这世界上没有任何物质依靠，既无权，又无助，孑然一身，但却凭着对正义的信念，而拥有巨大无比的内心力量。她不但与具有崇高社会地位的人物平起平坐，而且还超过他们。来自压迫者的威胁对玛丽安娜来说似乎是不存在的。女主人公证明，她不是一个被人轻视，只能默默服从别人的生物，而是一个自由人。

·99

这部小说之所以具有巨大的感染力，首先来自于它表现了玛丽安娜在世界上的非同寻常的低微甚至屈辱的地位与她那不畏强暴的特殊道德力量和精神力量所形成的鲜明对比。在这一思想的和心理的冲突中，就包含着马里沃小说与启蒙运动的亲密关系。《玛丽安娜的生活》在许多方面似乎都超过了狄德罗在晚得多的时候所写的《修女》。

安都昂·普雷沃(1697—1763)的一生是困难而充满坎坷的：他当过兵，作过修士，接受过神甫的教职，他从修道院逃出来后，为躲避教会的迫害，曾在英国和荷兰生活了几年，他的文学创作生涯就是从那里开始的。1733—1740年间，他创办了杂志《赞成和反对》，以此向法国读者介绍英国的生活和文化。尽管英国和法国的社会生活处于不同的水平上，甚至尽管普雷沃不是像伏尔泰同一时期在《哲学书简或者英国书简》(1734)中那样涉及尖锐的政治题材，但是他对英国经验的宣传也有着极其深远的政治意义。



普雷沃《德·格里欧骑士和曼侬·莱斯戈的故事》帕斯克耶所作的插图 1753年

普雷沃的一支笔写下了不少多卷本小说，如《一个离开人世的贵人的笔记和历险记》(1728—1731年，共七卷)和《一个英国哲学家，或者克伦威尔的私生子克利夫兰自己写的故事》(1731—1738年，共八卷)。作者在这些作品中表达的观点近似于第一代启蒙主义者的观点。比如，在这些小说中我们既可以发现反对宗教狂热的言论，又可以发现理智组织社会的设计蓝图(在《一个贵人的笔记和历险记》中)，以及"自然人"的形象及其与文明的冲突和对理智的赞扬(在《克利夫兰》中)。然而，普雷沃的世界性荣耀却与另一种体裁的作品紧密相关。除了以上这些多卷本的作品以外，普雷沃还创作了几部篇幅较短的充满激烈冲突情节的心理描写小说。《一个希腊女人的故事》(1740)就是这样的小说。这是关于一个从土耳其宫室中逃跑出来，但是没有勇气与她所爱的人分享幸福的年轻女人的故事。《德·格里欧骑士和曼侬·莱斯戈的故事》(1731)也是这样的小说，这是《一个贵人的笔记和历险记》中的最后部分，但却是个完全独立的故事。

《德·格里欧骑士和曼侬·莱斯戈的故事》具有两个结构层面。在小说中可以发现一个非常充分的"人数众多的"底层世界，结构和内容上很像勒萨日的《吉尔·布拉斯》。在这里活动的有曼侬的哥哥——骑士莱斯戈、曼侬的富有情人——德·Б先生和德·Г. М. 先生与其儿子等人。珍宝、金钱、豪华的别墅，以及赌场和监狱在这里发挥着巨大作用。这是一个富人和包税人的世界，同时又是一个赌徒和骗子的世界。在这里，人与人之间的相互关系是建立在捣鬼和诈骗，以及暴力和强制的基础上的。

在这个世界上面还有第二个层面，这里起决定性作用的是人的情欲。正是爱情决定着主要人物德·格里欧骑士的行为，他为了爱情准备牺牲贵族的荣耀、财富、仕途。在本质上曼侬·莱斯戈也是这样的，她为了与格里欧相爱多次抛弃了无忧无虑的富裕生活。在这方面她从本质上区别于笛福

100·

笔下精于算计和贪财的交际花摩尔·弗伦德斯和罗克萨娜。

与许多小说的主人公不同，骑士格里欧不是沉溺于他周围的世界，而是沉溺于自己的情感里。这就使他能够将自己的讲述集中在自己的内心活动上。格里欧内心产生的对曼侬的爱情本身就属于这种情况，这一爱情使他的头脑变得非常敏锐，为他的心灵生发出数千种感觉。德·格里欧的感受从外部看是突如其来的、不可预料的，比如，他吃德. Г. М. 先生之子的醋时所感到的痛苦咬噬着他的心；当他收到曼侬的信时立即就变得忧郁而呆板的平静，紧跟着这之后产生的暴怒又转变成了不可慰藉的痛苦，这痛苦然后明显减弱，使他开始梳理自己的思绪。但这些急剧的转变在心理上是有根据的。

这部小说的结尾是悲剧性的：曼侬死了，而心灵十分空虚和倍感沮丧的德·格里欧不再有生活的乐趣，只不过是苟延残喘而已。作品的悲剧性气氛来自于其中所反映的两个范畴——爱情范畴和财富范畴，作为两个相互敌对的世界，它们是彼此对立的。与此同时，普雷沃采用了对人的心灵的辩证描写，采用了轻描淡写，开始刻画善与恶的复杂交织。曼侬对德·格里欧的爱情是真诚的、热烈的，她用温暖和关怀去包容他，对他永远保持着"心灵的忠诚"。同时，在周围环境的熏陶下，当她向往"度过自己每一天的愉快光阴"时，她又亲自践踏了自己的爱情，失去了独立和纯洁，但因此获得了奢侈的生活环境、独立别墅、四轮轿式马车、珍宝。只有在美洲，在既无豪华生活，又无牌赌、无戏剧表演的情况下，她才第一次感到了自己的独立。

在德·格里欧看来，曼侬在某种程度上是个"谜"、"一个尤物"。她的行为原因让人捉摸不透。他无论如何都跟自己解释不清，她是不是自己有时候感觉到的那个"世界上最美妙的姑娘"，或者只是一个"下流无耻和背信弃义的情妇"。他怎么也弄不明白，在她要去德·Б身边，前来与他告别而哭哭啼啼时，她究竟是出于爱呢还是出于怜悯。而且，这里的问题不仅在于德·格里欧没能力了解她。问题还在于曼侬本身的客观性格特点。

作者揭示出的这种心灵和性格中的辩证关系，包括堕落妇女的心灵和性格中的辩证关系，在浪漫主义时代得到了进一步发展，产生了对这一形象的双重诠释，不仅是被批判的，而且也是被浪漫主义化的和引起同情和怜悯的。

普雷沃笔下主人公的精神生活本质上不是脱离周围现实世界而独自存在的。但是无论如何，通过曼侬和她周围的一切，腐败的社会制度的影响也触及德·格里欧本身，使他在某种程度上也与自己的环境同流合污了。

的确，不管所有这一切，德·格里欧仍然忠于自己对曼侬的爱情；更有

甚者，仅仅由于对曼侬的爱情，他在赌博时欺诈作弊，他不但原谅了曼侬的欺骗勾当而且自己也参加进来。但是，在他的形象中仍然反映出双重性的烙印，对此，作者在小说的前言中指出，这是一种“将恶习和美德结合在一起的双重性格”。普雷沃在刻画人、揭示人心灵的复杂性方面向前迈出了一大步。然而在普雷沃的理解中，人的性格失去了启蒙主义者作品中人物固有的那种完整性。

作者似乎超越了自己的时代而正在逐渐接近狄德罗在《拉摩的侄儿》和《宿命论者雅克和他的主人》、卢梭的《忏悔录》中所展示的启蒙运动晚期。更有甚者，这部小说在许多方面都成了司汤达以及十九至二十世纪心理散文的先行者。

但普雷沃自己倒未必意识到自己的创新。当英国出现了理查逊的小说时，他把这些小说看成是本世纪杰出的文艺创造，并从此以后认为，自己的主要任务就是向法国读者介绍英国小说家的作品。普雷沃翻译了《克拉丽莎》和《查尔斯·葛兰底森爵士》。他由衷地赞美这些小说，但是他在翻译时不是简单地照译，而是去掉了其中累赘的东西，使小说比原著更加流畅生动。

3. 十八世纪上半叶的喜剧

如果说十八世纪二十至三十年代的长篇小说产生了许多新形式，引起了热烈的辩论（比如 H. 朗勒-迪夫雷瑙的书《小说的益处》，1735 年，等等）和读者极大的兴趣，因而被推上了文学的首位的话，那么喜剧受欢迎的程度一点也不比小说低。正是在这一体裁中已经形成了舞台现实主义，所有法国的主要演员和戏剧界人士都曾为此而斗争。也正是在喜剧中开始形成戏剧创作的启蒙现实主义，开始脱离古典主义的诗学。

101 ·

在路易十四统治的最后几十年，法国戏剧经历了极其困难的时期。1697 年，意大利喜剧院被关闭，当局开始与民主主义的市场戏剧展开顽强斗争。只给严肃戏剧留下了处于政府和教会严厉监督下的“法兰西喜剧院”这一所剧院。在这种条件下，喜剧必然被限于供人娱乐（然而，年老国王的宫廷里的华丽美妙的芭蕾舞剧越来越少），反复上演的都是审慎地规避了犯禁情节的老掉牙的题材。

由莫里哀首创的喜剧传统和形式，在十八世纪头些年仍然起决定性作用。在莫里哀的后继者中，最重要的是让-弗兰苏阿·勒尼亚尔（1655—1709）。

勒尼亚尔的早期创作是为意大利喜剧院写的娱乐滑稽模仿戏，是以即

兴假面喜剧传统写的，里面有许多噱头、换装、插科打诨，有许多对当代戏剧和文学生活的暗示。从十七世纪九十年代中期开始勒尼亚尔就转向了古典主义学派的严肃喜剧。

勒尼亚尔是个戏剧爱好者，不过他却具有丰富的舞台知识并熟悉舞台规律。他的喜剧不仅是在结构上无可指责、欢快、情节进展快速而已。乔装改扮、滑稽巧合、当面不相认、无所不能的张冠李戴，都没有遮掩人物的社会特征和对他们性格的准确把握。勒尼亚尔以自己的优秀戏剧再一次证明了古典主义的几个“一律”和情节结构的生命力和必然性。他的戏剧具有非常敏感地记录社会过程的特点，但是同时，与莫里哀时期相比，又显得思想深度明显偏低（只有少数最尖锐激烈的戏剧除外）。敏锐的观察力和享乐主义的温情脉脉、对社会弊病的真实刻画和缺乏对它们的讽刺性揭露——这就是勒尼亚尔喜剧最典型的特点。在他的优秀剧目中，讥笑的不是具有某种社会恶习的人，不是愚蠢、贪婪、懒惰或者好色，而是迫使主人公适应自己的那种社会氛围。对于勒尼亚尔来说，甚至故意贬低他们行为的原由也是很典型的，在这方面，作者与沙龙“谚语”以及比如蒙克里夫等人的洛可可风格的讽喻性余兴节目相对立。作者塑造的主人公不仅有上流社会沙龙里的人，而且有资产阶级家庭的人，作者笔下也没有贵族与资产者始终如一的对立。剧作家已经观察到贵族政治越来越快的衰落，所以在他的喜剧中，贵族总是贫穷的；他们为了改变自己的处境，竭尽了全力，要么像《赌徒》(1696)中的瓦勒尔一样玩牌赌博，要么如《一个疏懒的人》(1697)中的谢瓦利埃一样玩弄爱情阴谋。毫无疑问，勒尼亚尔无疑已经感觉到，贵族经济上的衰落已导致它道德上的退化。与此紧密相关的典型人物正是在娱乐中、在醉生梦死的狂饮和豪华的酒宴中仍念念不忘自己利益的上流社会的骗子和冒险家。这种以谢瓦利埃为名的典型人物后来广泛进入了十八世纪上半叶的喜剧和小说中。

勒尼亚尔的主人公没有内心冲突；他们的性格一成不变，没有发展。即使他们面临外来的选择（就如《赌徒》中的谢瓦利埃一样，必须在对牌赌的爱好与对安热莉卡的爱情之间进行选择），也不能使他们的内心发生纷扰。资产者的代表、“贵族中的新市侩”也加入了勒尼亚尔喜剧中的假谢瓦利埃和假伯爵夫人的滑稽家庭轮舞。看上去他们已经不是莫里哀喜剧中那种可笑的糊涂蛋了，而他们的斗争是为了金钱，抑或是为了赢得美人的芳心这一点对于显贵们来说反倒是不重要了。与他们相对立的是第四阶层的代表，即那些穷苦的仆人，他们已经开始不再是为自己的老爷，而是为自己火中取栗了，而且这种对立一部戏比一部戏更清晰、更有意识。勒尼亚尔把生活中发生的过程典型化了：贵族和爬到上层的包税人，在那些昨天还是

侍仆和仆人的非名门出身的暴发户的逼攻面前正节节败退。勒尼亚尔喜剧中的仆人在不忘记自己的同时，全力帮助自己的老爷在赌博中作弊（如《赌徒》中的仆人埃克托）。但是，在剧作家最后的一部喜剧《唯一继承人》（1707）中，仆人埃拉斯塔·克里斯潘不仅显得比其主子更加活跃和更加机灵，而且凭着自己的机灵已经实际成为局势的主宰：他穿上富人热罗塔的衣服，向公证人口述伪造的遗嘱，完全可以剥夺倒霉的年轻人的继承权。102· 然而他没有这样做，在给自己仅仅规定了五百埃居[①]的年金和划给女仆莉泽塔一定数目后，他把一切都留给了埃拉斯特。平民百姓的逼攻在勒尼亚尔看来还不具太大威胁，仆人还没有与自己的主子展开斗争，还没有用自己的道德来对抗主人堕落的道德，他们还在盲目地仿效自己的老爷，只是努力不忘记自己而已。

勒尼亚尔戏剧中的仆人表现得特别积极，他们扮演着喜剧阴谋之实际推动者的角色，这些都导致了与先前的剧作家比起来，人物性格更加细腻，人物语言也更加复杂、明快、生动和更具警句形式。还应该加上一点，那就是勒尼亚尔已经善于出色地制造错综复杂的喜剧情节——他的搞笑能力被晚些时候的司汤达极力推崇。

勒尼亚尔的喜剧创作以其对没落贵族道德的批评、对正在发生的社会过程的揭示，以及现实主义的倾向，在一定程度上为启蒙主义戏剧的形成准备了土壤。

与启蒙主义意识形态相当接近的是阿兰-勒内·勒萨日的戏剧创作，他的戏剧对法国戏剧的发展发挥过重要作用。勒萨日曾为市场临时舞台翻译和写过大量滑稽剧、正式演出前的序幕演出、滑稽对白。他为"严肃"舞台创作过剧本《克里斯平或主仆争风》[②]（1707）、《顿蒂氏无期借款》（1708）、《杜卡莱先生》（1709）。

在勒萨日的戏剧中没有像勒尼亚尔戏剧中那样的无忧无虑的欢乐和笑声。勒萨日的讽刺笔触刻画的是那个只知道无节制的享受和追逐金钱的社会的不正常和反人道。他的主人公同时既是吃人的人，又是被人吃的人。吃人者如富有的包税人杜卡莱、美貌的荡妇芭罗内莎（"男爵夫人"），但他们同时又是牺牲品：轻信、愚蠢的包税人让一个上流社会妓女轻易地骗得精光，而后者又被精于算计的机灵鬼谢瓦利埃所骗。与勒尼亚尔相比，勒萨日大大加深了对人物及其环境的社会针砭。勒萨日的现实主义成果是他试图指出社会典型的进化，表明未来的生活主人——出身社会底层的富

---

① 法国货币，1834年停止流通。——译注

② 简称《主仆争风》。——译注

人——的形成过程，他们不论对破产的贵族还是对在贫困中挣扎的平民百姓都同样毫无怜悯之心和同样残酷。只不过他准确地发现的这一社会典型的性格进化过程暂时是间断的，还不是连贯的，这一进化的各个阶段还是破碎的、是体现在不同的形象中的。比如杜卡莱的形象，这是进化的完成，是转变到破产的结局。人们通常指出，喜剧中的包税人形象都被刻画成突然受愚弄和无助的，并认为，这是因为勒萨日希望更狠毒地嘲笑他所憎恨的金融家。看来，勒萨日在塑造杜卡莱的形象时的原意不仅是这一点。他还指出了金钱的强大力量以及它们的腐蚀性和非人性的作用，它们对意志和智力的麻痹影响。杜卡莱及其同类相信金钱具有不可抗拒的力量，于是就丧失了对现实的感觉并很快落入了为他们设置的陷阱之中。

仆人们（与自己的主人争风的克里斯平、《杜卡莱先生》中的弗隆坦），在勒萨日的喜剧中发挥着重要作用。作者带着很大的同情来刻画他们的机灵、智慧、活跃，然而作者的生活哲学却是悲观的：无心肝的富人必然被新人所取代。在勒萨日的戏剧中可以发现某种对未来启蒙时期的资产阶级幻想的预见：《杜卡莱先生》中的弗隆坦和莉泽塔在得到金钱后不想成为包税人，他们的理想是造出某种“诚实人种”。这种理想的空想性质是显而易见的。勒萨日自己也知道这一点，所以他以极大的嘲讽来塑造类似的人物。

皮埃尔·卡莱·德·马里沃的作品成了法国喜剧发展的新阶段。有时候，这些作品被看作是洛可可风格在文学中的光辉表现之一。确实，马里沃掌握了很多洛可可式的沙龙语言和上层社会轻松聊天的风格，但他却不喜欢洛可可的享乐主义。他的剧作充满了高尚的人道主义内容。

剧作家马里沃抛弃了同时代人所固有的对人物性格的单线处理。他的喜剧不仅欢快流畅，而且还以心理描写而独树一帜。为了传达情绪的变异性，为了揭示朦胧的、突如其来的和矛盾的心理活动，马里沃对修辞和语言进行了广泛的革新。他有对新事物天生的敏感，这不论在他的人物的感受中，还是在他们的语言中都有所表现。新的感情要求新的语汇。于是就产生了马里沃的独特风格（“马里沃风格”），这就是语言中有大量半音和音调的细微差异。于是就形成了关于马里沃“刁钻古怪的笔”的神话。包括伏尔泰在内的古典主义的拥护者认为，马里沃研究的是人的心理中不存在的东西，按《老实人》的作者[①]的说法，他是在“用蜘蛛网作的秤上称苍蝇卵”，但是，马里沃的这些“小玩意”却奠定了文学中一种成果丰硕的传统。

马里沃一部早期作品的主人公高呼：“是什么意外献给我们爱情！”二十 ·103

① 指伏尔泰。——译注

年代的马里沃剧作就是讲述爱情的意外消息和意外事件的。这一时期作家写作了诸如《由爱情教养出来的丑角》(1720)、《意想不到的爱情》(1722)、《模棱两可的反复无常》(1723)、《没有料到的结局》(1724)、《又一意想不到的爱情》(1727)、《爱情与偶遇的游戏》(1730)等剧本。马里沃有时以讽喻的形式,有时则以直接的形式,描写自己时代的人、描写既不相信自己也不相信别人的人。要想在作家这些年头的作品中寻找对风俗和社会典型的描述是徒劳的(这只有在他晚些时候的作品中才出现,并且更多的不是在戏剧而是在散文中);马里沃创作的不是"风俗喜剧",倒不如说是"感受喜剧",所以在他的剧本中很少有外部动作,它们的情节也很简单。这并不意味着,马里沃的喜剧环境是程式化的,但真正的时代特点似乎确实已被移到括号之外。马里沃的主人公以自己的真诚、纯洁和乐观的感情对抗着不道德和冷酷的社会,而不管这社会是贵族的还是资产阶级的。在马里沃的喜剧中有很多引人发笑的嘲讽摹拟、乔装改扮,但这不是出于主人公贪婪的物质目的(就如在勒尼亚尔《唯一的继承人》中那样),而是出于希望观察、检验、考验,是因为主人公对伙伴和对自己本人的不信任。这种对别人和对自我的发现是突然、出乎意外和离奇地发生的。这些发现是胆怯的、不自信的,主人公认为自己会弄错、害怕会弄错或者希望弄错。马里沃戏剧很有特色的是对自己和对别人的不信任,这在某种程度上反映了作者强烈感觉到的不稳定、反复变化和紊乱的氛围,因为当时的人们正在失去已经习惯的可以依靠的社会关系、等级关系、财产关系,并且在努力地寻找自己在世界中的位置。

在自己和别人身上发现突然的和出乎意料的爱情(以及温柔、信任的感情)时,马里沃的主人公不得不克服的不仅是内心的不自信和胆怯,而且还有更大的障碍,即等级偏见。战胜这些偏见(马里沃的主人公都取得了这一胜利),这就是作者人道主义的主要成就,是使作者与启蒙主义者靠近的东西。这一点在作者的三部"哲学"喜剧中看得更清楚,这三部哲学喜剧是《奴隶岛》(1725)、《理智岛或者小人岛》(1727)和《新殖民地》(1729)。在这些剧作中可以清楚地看到关于人类生来平等的思想。

在三十年代,马里沃在写自己的优秀小说(《玛丽安娜的一生》、《暴发户农民》)的同时,他还创作了自己的著名喜剧《爱情凯旋》(1732)、《轻率的誓言》(1732)、《母亲学校》(1732)、《幸福的诡计》(1733)、《遗产》(1736)、《虚假的表白》(又译为《假机密》,1737年)、《考验》(1740)等等。爱情的矛盾和不能始终如一在这里重又受到精密的分析,但是,在大多数戏剧中已开始奏响新的旋律:除了主人公社会等级的不平等外,现在又增添了财产的不平等,这比起贵族的傲慢来更是大得多的障碍。总之,比起二十年代

的作品来，金钱的主题、物质财富的主题在马里沃这些年的喜剧中占了非同寻常的分量。以前主要是仆人对金钱感兴趣，现在呢，比如在喜剧《遗产》中，则是侯爵夫人和伯爵夫人千方百计想得到它。作者感到了这些企图的不道德，于是用自己正面主人公更加高尚的道德、更高的人性来反对这些企图，让这些主人公在争取幸福的道路上（也是戏剧的结局）克服外部的障碍（上流社会的偏见、等级制度的不平等）和内部的障碍（胆怯和缺乏信心、对争取个人自由的努力的不正确解释、对自爱的不正确的认识，等等）。

马里沃长期以来一直与意大利喜剧院的剧团合作（这个剧院在摄政时代重新在巴黎开张），所以向这个剧院的演员学到了许多东西，他协助法国戏剧摆脱了古典主义的规范；在抛弃了老的条条框框之后，他创造了一种全新的戏剧体裁，这种戏剧体裁在某些方面近似于意大利民间喜剧，并采用了法国市场戏剧的某些手法。但马里沃让它们更接近文学沙龙语言，在其中倾注了进步的思想，因而把这些当时戏剧舞台场面上“最低级”的体裁拔高了、使其“变得高尚了”。作为剧作家，他在宣传自己的观点时不是死乞白赖的，所以他的剧作没有丝毫的说教意味。

与马里沃的创作同时存在、发展并受到欢迎的，还有劝谕性喜剧，其最重要的代表是菲立普-涅里科·德图什（1680—1754）。在《一个忘恩负义的人》（1712）、《一个优柔寡断的人》（1713）、《毁谤者》（1715）、《已婚的哲学家》（1727）、《一个虚荣的人》（1732）、《挥霍者》（1736）等剧作中，德图什通常是把受某种恶习控制或者具有一种普遍偏见的主人公推上舞台。让主人公与正面人物的冲突在戏结束前治好他固有的缺点。坏习气受到鞭笞，美德得到胜利。德图什作品中的喜剧因素有时候会让位给说教倾向。作者坚持“健康的”美德，即诚实、节俭、忠诚的夫妻关系，等等。他的喜剧在结局中有不少动人心弦的多愁善感的场面。德图什的戏剧为市民戏剧的诞生做好了准备。

·104

在皮埃尔-克洛德·尼韦尔·德·拉肖塞（1692—1754）的“含泪喜剧”中完全没有喜剧因素，他与德图什一样，受英国文学和戏剧的影响很大。在他的剧作中，代替喜剧场面的是感动人的场面，作者的谆谆教诲激起的不是笑声，而是眼泪。在拉肖塞的喜剧中，感人至深的相认场面和暂时失去自己社会等级的情节几乎是必不可少的。拉肖塞宣扬典型的“资产阶级”美德，但不是把这些美德赋予第三阶层的代表，而是把它们赋予了显贵。尽管他具有贵族的和卫道士的立场，他的戏剧（诸如《梅拉尼达》，1741年；《帕梅拉》，1743年；《家庭女教师》，1741年）仍然获得了成功，并对已经在完全不同的基础上创作的启蒙主义戏剧的形成产生了影响。

4. 孟德斯鸠

沙尔-路易·德·孟德斯鸠(1689—1755)是法国启蒙运动早期最伟大的思索者和思想家。他的两篇社会学和哲学—历史学性质大著——《罗马盛衰根源考》(1734)和《论法的精神》(1748)曾对启蒙运动的发展起过巨大作用,他在这两篇著作中表达了自己反对用神学来解释世界的世界观的基本特点。在第一部著作中,他与博叙埃创立的神学历史哲学针锋相对,他论证道,罗马的衰落不是神预先决定的,而是由于它的政治机构的发展及它国际地位的改变,即因为人的意志和人建立的机构发展的原因而引起的。对罗马的命运产生影响的,有过度的军事征服欲望,不断增长的奢侈和浪费,道德的败坏,爱国主义的减退。

在《论法的精神》中孟德斯鸠证明,由人建立的法律是由气候条件、国土的广狭、道德和习俗所决定的,即还是与人和社会有关的原因决定的,而不取决于神。这个"气候"、地理环境作为社会发展的决定性因素的理论后来对资产阶级社会学产生了很大影响。孟德斯鸠在这里提供了一个国家分类法,他把国家分成民主主义的(或者共和制的)、君主制的和专制的管理形式。他尖锐地批评把所有权力集中在一个人,所谓"领受神的膏立仪式的君王"手中的独裁君主制,提出了针对它的、由人建立的法律原则。孟德斯鸠作为启蒙运动第一阶段的代表,还不是民主主义的拥护者,他主张由建立在法律条款基础上的宪法机构限制的君主制,他认为,立法权应该属于两院制议会,国王手中只应留下执行权。他的理想就是已经经历资产阶级革命并消灭了专制制度的英国。英国的政治设施,以及它的议会受到孟德斯鸠的完全赞同。

孟德斯鸠的主要文艺作品,他的《波斯人信札》(1721)是法国启蒙运动最重要的小说之一。在这部嬉笑怒骂、冷嘲热讽的书中作家对当时的社会和国家进行了广泛和尖锐的批评。并且,这种批评是由两个离开自己的祖国,以便更近距离地了解法国的天真的,但实质上很聪明睿智的波斯人乌兹贝克和里卡做出的。两个主人公的祖国远离当时的欧洲社会,这就可以使他们仿佛以旁观者的眼光来对这个社会进行毁灭性的批评。年轻的波斯人不带成见的观点揭示了欧洲生活中可笑的社会习俗、毫无道理的夜郎自大、迷信和偏见、教会的压迫和法院的恣意妄为。他们的批判实际上遍及整个欧洲文化、整个社会,首先是它的贵族上层分子。读着乌兹贝克和里卡的信,展现在读者面前的是一大队沙龙常客、上流社会的夫人、吹牛皮的105·小混混、假学者、毫无才华的蹩脚诗人、金融家、包税人等等。在这个宽广

的五光十色的肖像画廊中，人的性格作为由一定出身、教养、社会地位培育出的个体心灵品质的综合体被清晰地突显出来。然而，孟德斯鸠并没有抛弃刻画人物性格的古典主义方法，也没有放弃在人的性格中突出一个主要的特征、某种并不掩盖人的其他天然品质的主要心理特性。比如，对于包税人，除了由他的财富决定的厚颜无耻和高傲以外，孟德斯鸠还指出了他缺乏教养、没有礼貌和没有上流社会的风度。

孟德斯鸠的书之所以有趣、重要，不仅仅是由于里面展现了对法国封建社会真实的讽刺画面。作为一个勇敢的思想家和哲学家，孟德斯鸠还在《波斯人信札》中提出了自己的正面理想。在某种程度上这些理想体现在中心人物、波斯人乌兹贝克身上。乌兹贝克本身的命运十分引人注目并大有教益。当他处在波斯国王宫廷中的时候，他并没有对国王百依百顺，也没有与宫廷显贵同流合污。用他自己的话说，他"把真实情况向陛下本人报告"，不谄媚，不向国王卑躬屈膝，不说谎，"对歌功颂德者和偶像"一视同仁。但是他在腐朽的宫廷中十分孤立；在感到大臣们对自己的"嫉妒"之后，他决定离开宫廷和祖国，成为一个自愿被放逐的人来到欧洲，来到法国。但这不仅是被迫离开故国的流亡，而且也是一种渴求知道新的、原先不了解的、遥远的东西的愿望。乌兹贝克和里卡不是幻想家，而是爱思考的全神贯注的观察家；所以他们才在自己的信中提供了关于别人生活的广泛"情报"。

但年轻的波斯旅游者不仅仅是信息的收集者。乌兹贝克和里卡的形象是对世界进行思考的那种主人公的特殊变种，他已经不满足于接受现象，而是将一些现象与另一些现象进行比较，试图深入被观察事物的本质。主人公已经发现了现实的规律性，他将社会政治制度的基本类型——专制制度、共和制度和君主制度进行对比，确定了人类社会发展的基本道路，首先是逐渐衰退，并拟定了走出衰退的道路。乌兹贝克在这么做的时候不仅思考，而且还与敌人进行辩论、争论。乌兹贝克写给波斯人雷迪的信就是此种辩论的例证。孟德斯鸠笔下谈的不是关于货真价实的思想体系与站不住脚的体系之间的斗争，而是同样货真价实的世界观之间的斗争。但是，究竟是什么东西引起了乌兹贝克的反对？他驳斥的是雷迪观点中的什么东西？乌兹贝克首先不同意的一种思想是说，人类会逐渐丧失自己的文化成果，绝种和退化。他认为，这种退化是暂时的，是由一定的历史原因引起的，并且在人类今后的发展中会被克服。他认为地球比过去人烟稀少的原因在于社会中占统治地位的社会习俗和观点。

在思考人类发展的命运和道路时，乌兹贝克对亚洲和非洲前途的看法很不乐观。他对欧洲的命运要乐观一些。他之所以乐观，是因为欧洲存在

一些新教占优势的国家。新教使孟德斯鸠产生了对未来的希望;乌兹贝克相信,新教徒很快就会变得比天主教徒更富裕、更强大。之所以喜欢基督教不喜欢天主教,是因为乌兹贝克认为,天主教是在专制君主制国家得到支持的,而新教只在当时的共和制国家以及王权受到最大限制的英国得到优先发展。应该注意到,孟德斯鸠所特别珍视的社会生活中的一切——自由、公民在法律面前平等,正是与曾在古希腊和古罗马存在的共和制紧密联系着的。孟德斯鸠论证道,富裕甚至奢侈总是紧随自由而来的。对荣耀、功勋的追求是与臣民的自由同步增长的。荣耀与奴役绝不兼容。诚实和美德只有在可以说出"祖国"一词的共和国里才能确立。爱国主义与一个由专制者决定一切的国家是格格不入的。

乌兹贝克在给米尔扎的信中讲述了一个关于未开化人的神话,这对于说明他作为一个启蒙主义者的政治理想有着极大意义。乌兹贝克赞成"共同的利益"、普遍的福利,赞成"全体人民的统一大家庭"。在乌兹贝克抨击个人主义的言论中反映出孟德斯鸠的启蒙运动主张,对于孟德斯鸠来说,106 ·人类集体、人类合作的思想有着重要意义。乌兹贝克的理想决定了他批评现代社会的范围和内容。与专制主义文化有关的一切与他都是格格不入的。他认为,专制制度在东方,在土耳其和伊朗,得到了充分的体现。至于西方的君主制,它们在许多方面近似于东方的专制制度,尽管由于中世纪的自由传统使得西方君主的恣意妄为稍微小一点。

在坚决否定专制制度以及整个封建制度的同时,还可以看出在孟德斯鸠这里有一种与对世界的乐观构想紧密相关的暗示在当时现实生活中新制度正在萌芽的明显企图。比如,乌兹贝克满意地指出,当时欧洲已开始抛弃不容忍的精神而容忍各种宗教的存在。在批驳雷迪关于艺术和手艺似乎会使人娇生惯养变得虚弱并会导致帝国衰落这一见解时,乌兹贝克认为,只有享受艺术和手艺成果的人们即特权阶层才会受到这种影响而变得娇气和虚弱。但是他承认社会中从事生产活动的人们所发挥的巨大作用。艺术家和手艺人是劳动者,他们不同于游手好闲者,因此绝不会受使人虚弱使人娇气之文明的影响。乌兹贝克正是把美好未来的希望寄托在他们身上。由于站在生产现代文明的物质基础的人们一边说话,就迫使乌兹贝克向中世纪禁欲主义宣战。他赞成充分满足所有的需要,正因如此也就赞成奢侈和富裕。他批判人是地球上临时过客的观点,赞成以创造社会物质文化为目的的劳动。

描绘人物的内心世界、欲望的世界,应该被认为是孟德斯鸠启蒙古典主义的显著特点之一。这一领域在十七世纪的悲剧中和心理描写小说中,在回忆录、书信体作品中曾得到特别的揭示。在孟德斯鸠笔下,与这一领域

有关的是对被关在宫室中的乌兹贝克的妻妾——罗克萨娜、法蒂玛、泽莉娅的生活的描写。这是一些唯乌兹贝克之命是从的奴隶，处于依附地位的生物。孟德斯鸠刻画出了她们心中对自己处境的不满，对自由的向往。罗克萨娜内心已摆脱了乌兹贝克的压迫，心中燃起了对读者中尚不知名的某个人的爱情。她欺骗宦官，将自己被监禁的地方变成了“欢乐和享受的地方”，而当一切败露、她的情人被处死后，她不愿当奴隶而选择了死亡，表现出足够的坚强。

孟德斯鸠的《波斯人信札》仅仅为法国启蒙运动“揭了幕”，它处于启蒙运动的开端，使它不仅区别于孟德斯鸠本人晚些时候的作品，也区别于其他启蒙主义者的作品。这种世界观特征尤其清晰地表现在自由思考的哲学家乌兹贝克的形象中，但是，在整个小说中他仍然保存着东方显贵的特点，而到作品结束时他直接宣布自己是一个专制君主并残酷地惩罚了自己的妻子们和宦官们。这里反映了孟德斯鸠的启蒙信念中有所不彻底的某种相对主义。相对主义是孟德斯鸠世界观的一个特点，是强大的一面与弱小的一面相互不可分的特点。

在塑造对生活进行思考的主人公时，孟德斯鸠剥夺了他的积极性，不让他成为先进世界观的宣传者及反对无知和偏见的斗士。由此产生了孟德斯鸠的精神英雄的消极性和旁观性，他阐述自己的思想，但并不按照这些思想行动。这不是行动者，而是旁观者。孟德斯鸠为自己作品选定的书信体小说体裁也是与这种旁观性相适应的。

在十八世纪二十年代，特别是三十年代，法国出现了比孟德斯鸠观点更加激进也更加勇敢的另一个作家和另一个思想家，他就是伏尔泰。

5. 1749年前的伏尔泰

还在十八世纪前半叶，伏尔泰的创作就在法国文学中名列前茅。而在十八世纪中期和下半叶，当他最重要的书籍问世之后，他就成了整个启蒙主义欧洲真正的思想泰斗。

伏尔泰本名弗朗索瓦-玛丽·阿鲁埃（1694—1778），出生于巴黎一个殷实的资产阶级家庭，他之所以成为自己时代先进哲学和文学的化身，不是因为他是一个最激进的思想家。相反，作家的观点相当温和，究其深度和大胆程度来说，明显比他同时代的人，如狄德罗和卢梭远为逊色。但是，伏尔泰生前就有的声誉和威望是理所当然和当之无愧的。他的整个一生，他的气质特点、观点体系、才华的基本特征，使他成了自己时代先进思想的象征。在作家长寿而坎坷的一生中，也许没有一个使社会各方面不安的问

·107

题不引起他关注的。而且他对他人思想的感悟能力的确非同寻常，所以伏尔泰在阐述自己独特思想的同时，又综合和普及了他人的思想，正确地指出这些思想的潜在可能性。这些新思想在经过他的意识后，就变成了他自己的思想，并且转述得明确、易懂和睿智。正如普希金一针见血所指出的，在伏尔泰的作品中，“哲学用普遍懂得的滑稽语言说话”。如果说伏尔泰不是一个深刻独到的思想家的话，那么他也充分具有辉煌的作家天赋。他是一个哲学家、学者、政治家、历史学家，而首先是一个作家。伏尔泰的全部创作都是在先进的意识形态和文学技巧的融合中生长出来的。然而，不仅仅是感悟能力、机敏及作家的天赋使伏尔泰如此受欢迎。重要的还有他宣传的是什么思想，以及他向谁进行这种宣传。众所周知，对伏尔泰的思想满意的有许多人，有第三等级的知识分子，有叛逆的贵族政治家，有高谈阔论的独裁者。作家经常是自相矛盾的。诸如“掐死坏蛋”（即天主教会）和“如果没有上帝，就应该臆造一个出来”这样的名句在他的口中是很典型的。伏尔泰的讽刺和怀疑态度甚至扩展到他所赞同的先进思想之中。伏尔泰狠毒地挖苦教会，揭露黑暗势力、暴政、宗教狂热。他讥笑显贵们的无端虚荣，但也讥笑小市民的自我满足。他不相信民主政治并毫无疑问惧怕它。他极力用来对抗革命和反革命两个极端的是某种第三势力，即对先进科学思想的兴趣、见解的独立性、自由思想和反对教权主义运动、近乎傲慢的俏皮和精神上的某种贵族派头，这使当时社会五光十色的代表人物对伏尔泰都趋之若鹜。他的追随者被人们叫做“伏尔泰分子”，这既是骂人的绰号，又是很荣耀的评价。许多他的同时代人、后来几代的几乎所有思想家和作家——雅各宾派、司汤达、拜伦、佩利科[①]，俄国的冯维辛、诺维科夫、拉季舍夫、全体十二月党人和以普希金为首的普希金同时代人，无不对伏尔泰的思想着迷。

伏尔泰进入文学领域是在路易十四（1715）死后暴风骤雨的年代里，当时人们长久隐藏在心中的不满爆发出来一种与其说是大胆，不如说是顽皮的、故意要广泛传播那些对已稳定的审美趣味和见解造成震撼的诗歌。伏尔泰也是从类似的“轻松诗作”（怪不得他的早期诗歌创作经验得到这类体裁的大师如绍利叶和拉法尔的赞赏），从辛辣的讽刺诗和沙龙讽刺短诗开始的。因为其中的一首诗他于1717年被投入巴士底狱监禁了十一个月。

伏尔泰用沙龙诗和讽刺短诗对自己时代的历史进行了独特的伊壁鸠鲁式的欢快和辛辣怀疑的注释。作为短小形式的抒情诗人，他无疑是当时文

---

① 1789—1854，意大利作家，烧炭党人。——译注

学中首屈一指的人物。歌德在与埃克尔曼谈论伏尔泰写给各种人物的短小诗作时,有一个意见十分著名:“毫无疑问,它们属于他最好的东西。这些诗中没有一行不是充满俏皮、明快、欢乐和迷人之处的。”伏尔泰在“即景”一诗中不仅乐观豁达和优雅,而且富有哲理并循循善诱。因此,即使他的爱情诗(比如他给杜·莎特雷夫人的诗),也是与其说用心灵,不如说是用理智写的。他在诗中一步步地,仿佛不知不觉地就涉及一些严肃的主题。这就是他对自己思考的哲学、学术和政治问题的戏谑注释。他向洛可可风流抒情诗中灌注了启蒙主义的内容。很典型的是,伏尔泰在使用古典主义抒情诗体裁如寄语和颂诗时,可以发现这些体裁在他笔下有很明显的变化。我们可以指出它们鲜明的公民觉悟和民主主义。另外一些则变成了短小的哲学史诗。比如,在《寄语乌拉尼亚》(《赞成与反对》,1722年)中,伏尔泰首次足够明确地阐述了自己自然神论的基本原理。他具有唯理性论和感觉论倾向的哲学观点,则表现在诸如他呼应A.蒲柏《人论》的《诗中关于人的议论》(1734),以及《上流社会的人》(1736)、《关于自然法的长诗》(1752)等诗中。

在这些年里,伏尔泰在他的基本哲学著作和学术—政论文中表述了他的世界观的主要论点,其中特别要指出的是两本书,这两本书一发表,便立即引起了对伏尔泰的普遍注意,造就了他不可调和的敌人和真诚的朋友。这就是《哲学书简》(1734)和《牛顿哲学基础》(1737)。这两本书都是长期在英国游历和考察、了解英国的社会制度、科学和文化的结果。它们以轻松生动的散文形式宣传当时先进的社会体制和先进的哲学。伏尔泰让读者对英国的制度与法国制度进行比较,从而把法国的制度推上了被告席。 · 108

在社会上引起最大共鸣的是《哲学书简》,它包含了对十八世纪初英国政治制度的详细评述。在头七封书信中,伏尔泰研究了在英国传播的宗教和教派。尽管他对它们持否定态度,但他仍指出了大不列颠群岛上占统治地位的对各种宗教的容忍态度,这与在法国培植的宗教狂热是如此的不同。然后(第八至第十封信)伏尔泰分析了英国的国家制度,认为它既保证了它的国民的个人自由,又保证了私人在商业等等活动中的首创精神。在后面的信(第十二至第十七封信)中作者阐述了培根、洛克和牛顿的哲学基础,宣布自己拥护他们的唯物主义和决定论。伏尔泰对英国的文学非常关注(第十八至第二十四封信)。尽管作者认为英国戏剧除少数以外,都是粗俗没品位的,但却指出了作者和演员在英国的自由和所受到的尊重,认为这是因为英国人享有信仰自由和言论自由的缘故。在承认英国的优越性时,伏尔泰实际上就是在《哲学书简》中提出了为根除法国社会的恶习和毒瘤而斗争的现实纲领。这一纲领不仅是作者个人的纲领,因为尽管本书受

到当局的批判，但却受到广泛欢迎，成了法国启蒙运动发展的重要里程碑。

伏尔泰早期的历史著作也有明显的进步倾向，比如他的《查理十二世史》(1731)。作为历史学家的伏尔泰提出了与上个世纪最具影响力的思想家博叙埃相对立的自己的研究方法。与博叙埃在解释历史进程时总是掺杂神启不同，伏尔泰坚持贯彻一个思想，即历史是人们自己创造的。这就迫使他十分注重事实并首先依靠文献。他有一句十分有名的自白："当你在和历史打交道时，你就什么也不应该轻视，如果有可能，就应该既征求国王的意见，也征求仆人的意见。"在写关于查理十二世的书时，伏尔泰研究了广泛的文献，既有学术方面的，也有回忆录。同时他稍稍夸大了历史中偶然性因素所发挥的作用，认为偶然性是宗教狂热与启蒙之间思想斗争的反映。

在自己的第一部重要历史著作中，伏尔泰还在某些方面遵循着古典主义的历史研究模式。这部分反映在把历史英雄人物摆在第一位，从英雄的角度来研究时代上。而伏尔泰在四十年代写作《路易十四时代》时，就不再是简单地讲述伟大君主的生平，而是首先努力展示整个时代了。

伏尔泰的首批历史著作就表现出他是一个进步思想家，对于他来说，世界进步的思想十分重要。他想把过去的经验提出来为当代的任务服务。对历史的研究导致了作家对专制制度和宗教狂热进行揭露，他毕生与它们进行了不懈的斗争。

由于伏尔泰的历史著作是以一个作家充满自信的笔触写的，因而它们已成为法国历史散文的光辉典范，这一点也不应该忘记。

同伏尔泰早期历史著作相呼应的是史诗《亨利亚德》(1728)。在作者的构想中，亨利四世是个理想君主，他积极、勤奋，对启蒙予以庇护，与罗马教廷进行斗争。这部史诗是按古典主义形式写的，贯穿了早期启蒙运动的思想，包括开明君主制的构想。

这部史诗以亨利希四世生平中的顶点，即他与天主教同盟的战争为题材，那场战争以亨利被选为国王而结束。在紧张叙述的过程中，还有对宗教战争和圣巴托罗缪之夜[1]的悲剧性描述(以亨利自己向英国伊丽莎白女王讲述的形式)，以及对天主教罗马的讽刺性评述，对战斗场面的描写，对饥饿笼罩的巴黎惨状惊心动魄的刻画和与美貌的加斯特埃尔·代斯特莱形象有关的风流抒情场面。

尽管这部作品有一些章节显出作者很有才华，但是《亨利亚德》本身的

---

① 1572年8月24日的前夜，巴黎天主教徒对新教徒进行了大屠杀。——译注

意图却是不成功的。复活早已死亡的英雄史诗体裁（尽管这样做的不只伏尔泰一人，克洛卜施托克、赫拉斯拉夫等人都有此经历）不可避免地导致作品风格冗长，结构矫揉造作。卡尔·马克思对此曾指出："资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对。不考虑这些，就会坠入莱辛巧妙地嘲笑过的十八世纪法国人的幻想。既然我们在力学等等方面已经远远超过了古代人，为什么我们不能也创作出自己的史诗来呢？于是出现了《亨利亚特》来代替《伊利亚特》。"（《剩余价值理论》）

历史问题也是伏尔泰另外一部著作、他的著名史诗《奥尔良少女》的基础。

在写作《奥尔良少女》时，伏尔泰努力研究历史材料，但按照他的设想，这部史诗是要推翻大多数编年史作者和史学家的见解的。但伏尔泰所推翻和嘲笑的并不是事件的真正本质，不是贞德的功勋本身，而是教会围绕这一功勋编织的敬神的和虚情假意的神话。很能说明问题的是，诗人以解除奥尔良的围困来做自己书的结尾（这本书他三十年代和四十年代一直在写，于 1755 年出版）：伏尔泰十分清楚，用一种玩笑调门和嘲笑挖苦来讲述女英雄生命道路的终结是不适宜的。揭露宗教迷信、狂热、愚昧是这部长诗的基本任务。所以在书中有大量不同程度的与天主教有关的反面形象。这些人中有教职人员——从普通乡村的教区司祭到听取国王忏悔的神甫和主教，还有教会传说的英雄——圣徒丹尼斯、法兰西的庇护圣徒、圣徒乔治、大天使加百列，等等。揭露他们的主要方法是故意贬低他们：比如好色的修士格里布东，他妄图引诱贞德并为了得到她而和乡村马僮打架，比如围着一群美貌夫人转的英国骑士的神甫，比如米兰主教，因为自己的侄女多罗特娅不能满足他的情欲就把她可怕地处死。神仙们也是如此，他们或是狂暴地斗殴或是竞相创作大言不惭的颂诗。贞德的形象也被故意贬低，显得粗鲁（与教会神话相比）。在伏尔泰笔下她是在大车店马厩里干活的女工。她站在地上很坚定，身体结实，有力、果敢而直率。于是，在这种形象中伏尔泰揭露的不是历史的原型，而是被教会改造过的东西。正如作家在晚得多的时候指出的（在《关于习俗的经验》），"让人们别把贞德奉为未卜先知，而承认她不过是一个对预言着了魔的弱智姑娘得了；她只不过是一个乡村姑娘，被人们强迫发挥重要作用而已；她是一个勇敢的姑娘，被宗教裁判官和学者因自己胆怯的残酷抬上了篝火堆"。

正如我们看到的，贬低和讽刺性摹拟手法使伏尔泰的史诗进入了文艺复兴传统的轨道。史诗《疯狂的罗兰》的作者阿里奥斯托和拉伯雷的经验对他特别重要，在伏尔泰眼里，拉伯雷就是法国文学整个独特讽刺路线的化身。伏尔泰按照文艺复兴的滑稽长诗风格写的作品叙述流畅而怪诞，情

节线索相互交替、交织、方向各异。热情奔放的场面(然而通常带有调皮的讥讽意味)与故意贬低的描写或者风流爱情画面交替出现。作者经常侵入史诗之中,对主人公的感受进行讥嘲,稍微讲讲一点自己的事,对太露骨的色情场面一副欲言又止的样子。伏尔泰是启蒙运动时代的人,所以这部用文艺复兴时期的长诗语言讲述过去的史诗,就成了一座自己时代的纪念碑。

伏尔泰笔下的女主人公远不像教会神话的拥护者(其中包括十七世纪的诗人让·沙普伦,伏尔泰对他的讥刺摹拟特别凶狠)所说的那样是无血无肉和禁欲的。伏尔泰笔下的贞德不回避爱情的乐趣,只是因为她发的誓言迫使她推迟了爱情,为的是以后奖赏骑士杜努瓦的勇敢和忠诚。经常有人向女主人公献殷勤或者死缠硬磨,有时要摆脱这些纠缠十分困难(比如,她的驴[①]的"温柔的粗鲁")。《奥尔良少女》在很大程度上是一部色情史诗。如果说贞德尚能保持住自己的贞洁的话,那么书中其他女主人公,比如迷人的风情女子阿格内萨·索列尔(这一形象影射的是路易十五的情妇德·彭帕杜尔夫人)、美貌的多罗特娅等,则都是从堕落走向堕落的。但伏尔泰的色情是轻松的嘲讽的,它迎合的是上流社会自由思想派圈子的口味,伏尔泰从青年时候起就与他们关系密切。史诗的色情不仅适应了揭露教会禁欲主义和伪善的神话的任务,而且是在宣扬乐观的自由思想,宣扬许多启蒙运动思想家和作家都非常突出的那种享乐主义和感觉主义的生活态度。

110·

对于古典主义时代的文学来说,欢乐的色情和讥讽的笑声并不陌生(比如布瓦洛的《读经台》就是如此)。但是在伏尔泰笔下,这种滑稽体裁更向前迈了一步:他的嘲讽和滑稽幽默,对舒适感受的乐观宣扬,以及总的对可笑和荒诞事件的讲述,都是用来为重要的思想和艺术任务服务的。伏尔泰以轻松嬉笑、不见得总是得体的闲聊情调写的史诗仍然忠于"俏皮的基本信念"(普希金语),并且可能正因为如此,它才能使天主教精神本身及受它影响的文学威信扫地,才能对《圣经》经文进行深思熟虑的批评,揭露宗教教义的矛盾和荒谬。

于是乎,伏尔泰的史诗就远离了古典主义的方法;这一方法现在得到了文艺复兴传统的滑稽长诗和洛可可诗歌的享乐主义的自由思想的充实。但《奥尔良少女》的主要与众不同之处就是它的启蒙倾向。

尽管所有这一切,该史诗的构想即使在启蒙主义者中也并没得到一致承认。比如,Ф. 席勒在晚些时候曾激烈反对公然贬低民族女英雄的行为,席勒认为这是对人的英雄主义因素的蔑视。

---

① 转义为"蠢笨的家伙"。——译注

是的！纯洁被玷污这不是头一回
高尚品质百次被践踏成灰。
但没什么可怕的！人们的心灵
将放射出更加美丽璀璨的光辉！

席勒在他的诗《奥尔良少女》(1810)中这么写道。这首诗是写于他的同名剧本之后，他那个剧本的整个内容都与伏尔泰的这部史诗针锋相对。

伏尔泰对自己的前人高乃依和拉辛有深刻的认识，并发展了他们的传统，我们可以在他的剧作中发现他对古典主义的严重变形。戏剧大概是伏尔泰始终不渝地从事并倾注最大精力的门类了。他的最初文学成就也与戏剧紧密相连。他正是作为一个剧作家而被人们正式承认的。

伏尔泰是法国戏剧中区别于十七世纪古典主义的启蒙古典主义创始人。这些区别在伏尔泰的第一部悲剧《俄狄浦斯王》(1718)中就已经表现出来了。这是一部传统题材的戏，它往戏剧中注入了新的启蒙主义的问题范围，首先是作家在自己的所有戏剧中一直坚持的对恣意妄为的专制政权和宗教狂热的批判态度。在《俄狄浦斯王》中伏尔泰揭示了一个君主的形象，表明他根本不是公正的，而是会犯各种错误并且很残酷的。

作家强调主人公对祭司所灌输的迷信的依赖，并以此方式对教权主义进行了揭露。伏尔泰的戏剧因此就具有了一种公民性质。伏尔泰访问英国并了解莎士比亚的戏剧之后，又以罗马历史创作了两部悲剧，在创作政治悲剧体裁戏剧中又进了一步。这两部戏剧就是《布鲁图斯[①]》(1730)和《恺撒之死》(1731)。作家从古罗马历史中选取了两个最高点，即王权的衰落和共和国的产生(在第一部戏剧中)、帝制的形成(在第二部戏剧中)。两部悲剧的中心人物都被置于面临情感和义务之间的选择。不过他们的情感不同，但义务却是一样的，即对祖国利益的忠诚、对共和制理想的忠诚。遵循这些动机，第一部悲剧中的布鲁图斯判处自己的儿子狄度死刑，因为他爱上了被驱逐出罗马的国王塔克文的女儿。在这部戏剧中父亲忠于共和国利益，而儿子则背叛共和国的利益。第二部戏剧中的情况则正好相反。伏尔泰附和一个早已被否定的神话，让布鲁图斯成为恺撒的非婚生子。于是，儿子成了共和理想的捍卫者，并决定杀死威胁共和制度的父亲。但伏尔泰并没有让恺撒成为一个可憎的篡位者，他笔下的主人公相信自己所肩负的救世主使命，因为罗马深深陷入内讧之中并濒临灭亡。

---

① 古罗马贵族。据说，他和塔尔克维纽斯、柯拉提努斯为公元前510—前509年建立的罗马共和制政体的第一批执政。——译注

伏尔泰在他最初的几部悲剧中如此鲜明表现的残暴政权的主题，在他以后的戏剧中得到了进一步发展。

在伏尔泰最出名的悲剧之一《扎伊尔》(1732)中，这一主题得到了新的解决办法。在该剧中，政权问题与宽容问题和对宗教狂热的批判紧密联系在一起。在拉辛写出《巴雅泽》(女主人公的名字就是从此而来的)一剧后，紧接着伏尔泰就把故事搬到了东方，并描绘了不同于基督教西方的习俗、信仰和道德。悲剧的主题是写各种意识形态的冲突及其对人们的影响的。111 · 在《扎伊尔》一剧中，作为东方穆斯林道德承载者的是奥罗斯曼。不过他仅仅是承载者，却不是化身和象征。奥罗斯曼把伊斯兰教规奉若神明，但他善良、轻信，所以随时准备对盲目追随这一教规的残酷规定做出让步。比如，他收取赎金释放了被俘的基督教骑士，让他回国，他不是照规定让十名，而是让一百名俘虏获得自由，很可能他最终甚至还会同意他深爱着的扎伊尔离开。因此，与他的基督教对手卢津扬老头、更年轻的内雷斯坦和萨季庸等人相比，奥罗斯曼是一个比较有人性，在宗教问题上比较宽容的人。伏尔泰揭露他们的宗教狂热，尽管他们用对祖先宗教的忠诚、对祖国的忠诚来为这种宗教狂热辩护。但照伏尔泰看来，宗教狂热不可能是有道理的，它永远是惨无人道的。作家提出了扎伊尔的“真诚的健全思维”来与基督教的宗教狂热(以及奥罗斯曼的近臣、穆斯林科拉斯曼的宗教狂热)相对抗，对于扎伊尔来说，她的欲望的强烈和严肃程度，一点也不比先人们的理智依据和他们对习俗的忠诚差。温和、敢爱、温柔的扎伊尔的悲剧在于她的不自信和惊惶失措。奇迹般生还的父兄唤起了她对祖国的信念和热爱，这于是成了她的情感不可逾越的障碍。扎伊尔努力战胜自己内心的痴迷，因为它不仅没有使她心灵开阔，反而给她戴上了沉重的枷锁。然而这种艰难的胜利是枉然的：敌视女主人公的宗教狂热势力导致了她的死亡，而宗教狂热势力的工具就是两种敌对宗教的代表人物。伏尔泰使扎伊尔死于她的爱人奥罗斯曼之手，从而强化了结局的悲剧色彩。这种结局的机制毫无疑问来自于莎士比亚的《奥赛罗》：宗教狂热分子科拉斯曼向奥罗斯曼的心灵灌输了怀疑的毒药。如莎士比亚笔下的主人公一样，奥罗斯曼十分轻信，他对扎伊尔的爱情和不忠同样轻信。他易冲动、感情用事，不善于用理智的依据来指导自己。在这方面他是一个比基督教人物更自然的“自然”人。

《扎伊尔》是古典主义戏剧发展中的一个特定阶段。在这里已经可以发现某些离开老原则的迹象。伏尔泰既不怕把扎伊尔之死，也不怕把奥罗斯曼的自杀搬上舞台。奥罗斯曼的亲信科拉斯曼和法季玛显得更加积极，他们参与阴谋、预先采取了果断行动。尽管伏尔泰的东方和伏尔泰的十三世

纪（神圣路易时代）都是假设的，但是在作家笔下已经可以发现某种追求历史的可靠性和民族可靠性的倾向。把尖锐的哲学问题和政治问题，即宗教宽容和专制政权的问题引入戏剧，则更显得难能可贵。与此有关的是戏剧基调的变化：高亢的激情变成了亲切的语调，因为激动主人公的问题具有了深刻的私人性质，它们不触及国家利益而只涉及良心问题。不能不看到《扎伊尔》中的敏感因素。比如，卢津扬与自己的孩子相认的那场戏就带有这种敏感性。女主人公的那一整群人都充满了柔和的抒情色彩；扎伊尔是个特别的人物形象，她身上没有英雄主义的东西，这是一个充满不安的柔弱妇女。

我是什么人？我是一个法国女人？皈依了伊斯兰教？

我真是卢津扬的女儿、苏丹的妻子？到底该忠于爱情还是忠于宗教？但誓言怎能违拗！

……

我是多么爱你！而违背誓言又在劫难逃！

在《扎伊尔》中，两种信仰、两种道德发生了碰撞。伏尔泰对这两种信仰和两种道德的态度是不偏不倚的。但在下一部悲剧《阿尔济拉，或美洲人》（1736）中，作家对这一问题采取了另一种解决方法。这部剧中发生的是秘鲁土著居民印第安人与征服者西班牙人之间的信仰和习俗的接触。伏尔泰显然看到了印第安人的简单天真的道德观中极富人道主义和公正性这一点。残酷的征服者古斯曼死于起义者的首领扎莫尔之手，并在临死前饶恕了杀死自己的人。扎莫尔之所以对古斯曼进行报复，不是由于古斯曼抢走了他的未婚妻阿尔济拉，而是由于印第安人遭受的日复一日越来越厉害的侮辱和压迫。对整个民族所施的罪恶进行的这种复仇是正义的，这一点不仅古斯曼的父亲阿尔瓦雷斯明白，而且阿尔济拉也明白，连古斯曼自己也明白。这样，在悲剧中获胜的就是正义，在某种程度上这种胜利也是真正的基督教的胜利，而西班牙征服者每天的所作所为与真正的基督教相差十万八千里。

在悲剧《宗教狂热，或先知穆罕默德》[①]（1740）中，各种宗教和各种社会制度的冲突不是伏尔泰主要着力的地方。剧情在一个环境中展开，但这个环境被分割成了两个敌对的阵营。穆罕默德的历史形象和取自伊斯兰教历

① 简称《穆罕默德》。——译注

史的事件在给定条件下都是假设的。作家利用穆罕默德占领麦加这一历史事件作为中心环节，并串联上自己杜撰的悲剧事件。

112・ 在《穆罕默德》中分析和批判的不是伊斯兰教的哲学和道德基础，并且根本不是针对某种宗教的，而是剖析和批判对宗教教义的盲目追随及用它来达到个人的自私目的。当时像切斯特菲尔德伯爵[①]这样机敏的赏析家也犯了错误，他曾给小克雷比雍写信说："我明白，他[②]是用穆罕默德的形象暗示耶稣基督的"。伏尔泰批判任何一种狂热，不管它是宗教的或是政治的，他批判任何的蛊惑宣传和任何对专制权力的追求。剧中对通过蛊惑鼓吹"真正的"宗教来夺取政权的类似机制进行了全面深刻的揭露。穆罕默德把群众对先前统治者不满的感情玩于股掌之上。除此之外，群众不可能不喜欢出身不属于上层的新的预言家。在使人民摆脱虚假的神的同时，穆罕默德又给他们套上新的枷锁，而且是比先前更沉重的枷锁。但他却让自己的追随者确信，新的锁链是必需的。穆罕默德的布道首先针对的是不善于思考、被盲目的信仰控制的人们；至于那些努力形成自己思想的人们，则只不过是他前进道路上的绊脚石（"那些试图自己观察、打听、判断的人罪恶滔天/我吩咐尽可能与他们疏远"[③]）。悲剧主人公鼓吹的宗教与道德是反人道的（"宗教是强大的，足以消灭同情心……"），是以人们的恐惧为基础的（"必须让人们尊敬神仙上帝，最主要的是要对它们心存畏惧"）。穆罕默德利用了对于普通民众来说是很典型的人的弱点和错误观念。穆罕默德为铺陈出最具震慑人心效果的场面，不惜采取欺骗手段，比如，在戏的末尾，想打击穆罕默德的赛义德，却被预先下的毒所害，浑身无力地倒在穆罕默德脚下，没有了呼吸。为了夺取政权，不管采取什么手段——欺骗、发假誓、与先前的敌人暂时结盟，当然，还有一系列巧妙设计的残酷政治谋杀——都是好的。首先，穆罕默德努力除去见证人；然后，他借用他人的手作恶。穆罕默德身上还有不能用托辞"必须的和有利的"来加以辩解的极其考究的残忍。比如，为了除去妨碍他的佐皮尔沙赫，他竟派佐皮尔的孩子们去谋杀他们的父亲，这就更加深了情势的悲剧性。

当然，伏尔泰笔下的人物是个用否定色彩勾画的恶徒（作家曾对自己的一个朋友说："我把穆罕默德描绘成一个宗教狂热分子、强暴者、骗子手、人类的耻辱……"）。但他却是个出类拔萃的人物、一个强人，对民众的情绪了如指掌并善于指导他们。他蔑视民众，只用自己臆造的神启就能对付他

---

① 切斯特菲尔德伯爵，1694—1773，英国作家、国务活动家。——译注

② 指伏尔泰。

③ 这里及后面的引文都是根据 B. 卢戈夫斯基和 A. 戈连布的俄译转译的。——译注

们，自然，他一直在极力培植他人对自己的崇拜。

他周围的人与穆罕默德同样罪大恶极并且毫无原则性；欧麦尔及其他人，像所有天生的酷吏一样，比他们的首领更加残酷更无人性。他们的忠诚只是一种独特的连环保，他们清楚地知道，如果他们背叛，穆罕默德会无情且残忍地与他们算账。

如果说《阿尔济拉》中的罪恶在伏尔泰看来还不是不可克服的，正义还是在某种程度上取得了胜利的话，那么，在《穆罕默德》这部戏里，结局就是无出路的。正面人物赛义德和巴尔米拉死了，因为他们曾有一段时间醉心于狂热的宗教。赛义德的性格是直线型和质朴的；他的急转弯，从对穆罕默德的盲目服从变为起来反对他，没有伴随深刻的内心感情煎熬。巴尔米拉是个比较多愁善感的脆弱形象。她体现的是一个被蹂躏的、毫无道理的残酷和罪恶爱情的主题，一个来得太迟的痛苦省悟和无力改正所犯罪恶的主题。

《穆罕默德》成了伏尔泰启蒙古典主义的顶峰。在该剧中，不能不看到剧情集中围绕着基本的主题（巴尔米拉与赛义德的乱伦爱情线索只是在强调专制制度的反面特点）。同时，该剧非常具有动感。很典型的是它的对话非常急切，紧张的场景也更替迅速。伏尔泰很注意给予观众热闹紧张和场面感强烈的问题。他还引入了同时展示两个舞台的手法，一组人物在舞台深处表演，另一组人物则在前台表演。悲剧的不同情节采用不同的调性；因而我们要指出一个悲剧性的感伤场面：受了致命伤的佐皮尔认出了杀死自己的那个人不是别人，正是自己的亲生子女。

从《穆罕默德》上演（仅仅由于“自由主义的”本尼狄克十四世教皇的袒护才得以实现）开始，哲理性悲剧体裁才得以在舞台上站住脚，并在作家创作的新阶段写作的后期戏剧中得到了进一步发展，不过，这一创作进化的新阶段已经属于整个法国启蒙运动发展的新时期了。

6. 十八世纪下半叶的法国文学运动

· 113

在法国文学史上，五十年代是转折年代。这一转折在各个方面都有表现。

在法国社会本身，旧制度的危机征兆表现得越来越明显：历史已进入旧制度的最后几十年；社会思想和哲学思想越来越大胆并具有了前所未有的规模。

伏尔泰于1758年定居在法国和瑞士边境的费尔奈庄园，在法国历史和瑞士历史上，以及在法国和世界的文化史上，作家的居所首次成了吸引整

个欧洲善于思考的人们的中心和朝圣之地(正如后来魏迈尔·歌德的故居一样)。

在巴黎,一批杰出的哲学家、学者、文学家经常在霍尔巴赫和达朗贝尔的沙龙中聚会,就政治、宗教、道德、艺术的各种问题进行争论。这里发表的见解,按照书刊检查条件是绝对不可能发表的。不能出版的书籍在人们手中传播。即使那些害怕"革命"一词的人,自己也在准备着革命,因为"旧制度"的思想基础正一步步遭到破坏。教会和国王宫廷联合在一起,进行着徒劳无益的保持自己地位的努力。但不论是从教会教堂里发出的诅咒,不论是最高当局发出的关于禁止和销毁书籍的命令,也不管是直接的政治恐怖行为,都已经无法制止国家朝着革命迅猛前进。也不能预防体制的危机和个别政府高官(如 Ж. 内克尔[①]和 A. P. Ж. 杜尔哥)进行的改革试验。而且,这些改革的实质只能是资产阶级的,即客观上为革命作了准备。怪不得卡尔·马克思把杜尔哥称为"激进资产阶级大臣"(《经济学手稿(1861—1863)》)。

这些年法国思想发展中最重要的现象是唯物主义的确立。

在这些年中出版的法国唯物主义者的主要著作有:拉美特里的《人是机器》(1746)、孔狄亚克的《关于人类知识产生的经验》(1746)、狄德罗的《供明眼人参考的谈盲人的信》[②](1749)和《对自然的解释》(1753)、爱尔维修的《论精神》(1758)、霍尔巴赫的《基督教真相》(1761)和《自然的体系》(1770)。在狄德罗和达朗贝尔所编的《百科全书》中广泛地介绍了唯物主义观点,它的第一卷于 1751 年问世。十八世纪中叶的思想家克服了自然神论对世界起因解释的不彻底性,其中最大胆的已经转到了无神论立场。

"哲学家党"——Г. В. 普列汉诺夫对法国一帮唯物主义者的称呼——是一个战斗的党派。唯物主义是斗争的有力武器。但不仅仅是唯物主义。比如,法国启蒙主义者关于社会发展、关于道德的本质、关于教育的见解,尽管其基础是唯心主义的,但客观上是为改变现实服务的。

在这方面特别有意义的是关于自然,关于自然法,关于"自然人"的见解。除了自然科学意义上的自然、唯物主义以自然客观规律为基础解释的它的发展的自然概念之外,启蒙主义者还详细研究了自然的另一个概念,这就是作为天生的,因而是人类行为公正规范之综合的自然。

按照普列汉诺夫的说法,在反对封建主义体系的斗争中,"哲学家党""感受到必须依靠比起人们不断变化的利益来说争议较少的权威。他们认

① 或译奈克尔,1732—1804,法国财政大臣。——译注

② 简称《论盲人书简》。——译注

为这样的权威就是大自然”。这种“天生自然”的概念,对十八世纪不同的理论家来说并非完全同义,它在革命前的最后几十年获得了特别的意义。十八世纪下半叶几乎所有作家的艺术创造中都带有这些理论的烙印。

Г. В. 普列汉诺夫曾经指出“天生的自然”这一启蒙主义概念中的严重矛盾。法国启蒙主义者在许多方面依靠的是约翰·洛克,首先是引证他对天赋观念的驳斥。照他们看来,抛弃对天赋观念的承认,就打掉了旧制度卫道士手中的武器。任何过时的制度都不可能继续论证自己有永久存在的权利。他们的自然不是虚构的,他们的观念不是天赋的。看来,自然本身预先规定的毕竟是这样一些万能原则,这些作为理智发现的原则,将帮助回答什么是善,什么是正义,社会制度应该是什么样的等等问题。于是,哲学家们重又回到了某种天赋观念,只不过是具有另一种职能的天赋观念。

这种矛盾的概念在当时各个流派的哲学、艺术和文学中也有表现。“自然”的思想是摩莱里在他的《自然法典》(1755)中阐述的空想共产主义纲领的论据基础。“天生自然”的概念对卢梭和与感伤主义有关的全部多姿多彩的现象特别重要。自然状态是卢梭提出来与当代文明相对抗的东西。他严厉批判自己时代道德的败坏,并呼吁,要在自然打下基础的地方,即人的心灵深处去寻找美德。 ·114

1751—1752年法国出版的二十八卷《百科全书,或科学、艺术和工艺辞典》不仅是一件在法国本土,而且是远及范围之外、在全欧洲范围造成社会和文学思想震荡的事件。《百科全书》把具有反对封建社会、反对专制君主制、反对教会的情绪的人们联在了一起,尽管他们在启蒙运动中的哲学立场和社会地位各不相同。参加编辑《百科全书》的,除了它的奠基人兼主编狄德罗和他的第一助手达朗贝尔之外,还有孟德斯鸠、伏尔泰、卢梭、霍尔巴赫、杜尔哥、魁奈、孔多塞、布丰等人。狄德罗还吸收了许多杰出专家,所以在《百科全书》中反映了那个时代各已知学科所达到的知识水平。

《百科全书》出版前曾发表了狄德罗和达朗贝写的《预告词》。培根将人的能力划分成记忆、理智和想象,以及洛克关于人的知识来源于经验(而不是来源于神)的论述,是这篇预告词的基础。在《预告词》中还扼要地描绘了自培根时代以来科学进步的图景,以及培根关于通过经验认识现实的论述。在《预告词》的第三部分狄德罗提供了一张“知识卡片”,即各门学科的系统表。《预告词》是对科学的封神仪式,是对自然和社会进行客观研究的号召,是对现实世界采取世俗态度而不是宗教态度的一面旗帜。

《百科全书》涉及法国社会生活的各个领域,不管是国家制度或是耗尽国家生产力、使人倾家荡产的税收制度,或者是刑法立法的残酷。由于关于所有这些问题的条目都是由在政治经济领域、法律学、财政事务方面享

有权威的杰出专家所撰写，所以更加显得毋庸置疑和不容争议。

在这本“众书之书”的条目中不仅有关于科学和艺术的，而且有关于工艺的。各个领域的生产活动，物质财富的生产，劳动的方法、工具、器械，所有这些被首次置于与科学、哲学、政治相同的水平上。可以说，作为劳动者的人——农民、手艺人、手工工场工人，都作为《百科全书》的货真价实的主人公，作为参与在这种劳动所创造的进步中的一员，而出现在《百科全书》的篇章中。

《百科全书》的创意十分新颖——从十八世纪先进思想的高度概括所有的知识领域，要在警察机构和教会书刊检查横行无忌地迫害所有离经叛道倾向的年代里，实现这一意图确实需要超人的胆识。

狄德罗将勇敢的进攻与迂回机动战术十分高超地结合在一起，巧妙地利用暗示、隐喻，将政治真相包裹在十分抽象的公式之中，使人无可挑剔，但却仍然足够清楚，使明眼人一眼就能明白。

每一卷《百科全书》的出版都要遭到教会的抵制，不论是天主教徒还是基督教冉森派教徒都不满意，这些神学家在他们的共同敌人面前忘记了相互之间的所有分歧。

1752 年，《百科全书》头两卷遭到国王御前会议的禁止，因为在书中找到许多论点，“有的妄图消灭王权，有的鼓动独立和暴乱精神，并以自己朦胧和模棱两可的词句为谬论、风俗败坏和不信教奠定基础”。如果在术语方面打一点折扣，并作一点修正，因为一些条目的“模棱两可”是迫不得已的，那么这一鉴定还是足够准确的。出版者极尽艰难，才得以恢复《百科全书》的工作。

第七卷的问世（1757 年）带来了严重的后果。其导火索是“日内瓦”这一条目，它激起了教会人士的不满。这一条目的作者达朗贝尔以极其赞赏的口吻描写了新教神甫生活方式的简朴，并且这种对新教神甫生活方式的理想化，是明显针对天主教僧侣的恶习并且激烈反对教会干预社会生活的。而且，达朗贝尔还赞同新教教义本身。于是政府取消了出版《百科全书》的许可并禁止销售已出版的各卷。“日内瓦”条目也在百科全书派阵营中引起了分歧。条目的大胆使梅・格里姆非常生气；让・雅克・卢梭完全与狄德罗断绝了关系并拒绝继续合作。他之所以生气还因为条目中另外的东西：达朗贝尔建议在日内瓦建一个剧院，在卢梭看来，这是一个反对日内瓦人好风气的坏主意。达朗贝尔经受不住斗争的紧张而离开了编辑部。狄德罗不顾迫害，独自一人继续努力完成编辑任务。

115・

时代的思想斗争在那几年迅猛发展起来的期刊中得到多方面的反映。从四十年代开始，各种杂志的数目猛增。在宣传启蒙观点的刊物中，应该

指出皮埃尔·卢梭出版的《百科全书杂志》。该杂志发行时间是1756至1794年，开始在列日、后来在布雍曾多次遭到查禁。该杂志并不直接支持唯物主义和无神论，作为它的中心任务推出的是在现有政治制度范围内进行改革。然而，即使持这种温和的立场，它仍然发挥了很重要的作用。皮埃尔·卢梭认为，该杂志的出版目的与《百科全书》是一致的，即都是响应时代的要求，促进人类的发展。在该杂志中刊登了许多宣传伏尔泰、狄德罗、达朗贝尔著作的评论。该杂志还在让-巴蒂斯特·罗比耐[①]因《论自然》一书遭受迫害时为他辩护。

《百科全书杂志》有自己驻英国和德国的记者。1758年皮埃尔·卢梭给普鲁士科学院的书记萨穆埃尔·福尔迈写了一封信说："我请您把所有与您有联系的人都吸收进我们的党派里。必须建立一个同盟以利于进攻和防御。"

宣传启蒙思想的形式是多种多样的。其中一种形式是手抄杂志，分寄给预定圈子的人。首先是天主教神甫赖纳尔在1747年选择了这一形式，后来梅利希奥尔·格里姆(1723—1847)又继续进行他的试验。格里姆是一个外交官，曾在欧洲一些君主国担任重要职位，他还是一个与百科全书派十分亲近的文学家。梅·格里姆的手抄杂志《文学、哲学和批评通信》(1753—1793)有很高的知名度，其发行份数为十五份(对于手抄出版物来说，数目已相当多了)，它的订户有叶卡捷琳娜二世、波兰国王、瑞典国王、萨克森-哥达大公夫人及欧洲一些宫廷的高官显贵。格里姆的《通信》的创意来自一些启蒙主义者的幻想，他们认为，最重要的是用新思想影响那些手握政权并能实现启蒙纲领的人，哪怕只是其中的一部分也好。

他们还希望，记名通信不仅能吸引直接收件人，而且还能引起他们亲近的人的注意。在自己的杂志中，格里姆介绍了启蒙主义者的许多著作，首先是狄德罗的《沙龙》、《宿命论者雅克和他的主人》、《修女》、《达朗贝尔的梦》等等，这样做常常使这些书在出版之前便早早为人们所知。在评论中，在戏评中，在综述性批评文章中，格里姆表现出评价的精湛准确，见解的独立和独到，审美情趣的细腻的特点。所有这一切使他的杂志成了当时引人注目的焦点。狄德罗、赖纳尔、代皮内夫人、伏尔泰等许多人都乐意与他合作。

启蒙宣传最有效的形式是散发"造反"文章，它们是在国外、主要是在荷兰出版的，或者只是包装成外国出版物的模样。现在已无法统计这些通常

---

① 让-巴蒂斯特·罗比耐，1735—1820年，法国哲学家。——译注

由不知名的作者撰写的小册子和书籍的数量，但它们具有巨大的爆炸力。伏尔泰和百科全书派的思想似乎获得了全新的面貌，它们被改写成通俗的引人入胜的形式，有时比哲学家本身更加大胆。伏尔泰本人也使用各种笔名以隐瞒自己的著作权，甚至为自己的文章签上其他作者的名字。而假借伏尔泰的名字发表的文章则更多，尽管伏尔泰本人与它们毫无关系，而且文章中包含的思想之大胆，远甚于伏尔泰本人所写的任何一篇。正如苏联研究十八世纪被查禁文学的 Л. 戈登所公正指出的，“现实的伏尔泰没有传闻造就的传奇伏尔泰像伏尔泰分子”。

比如，有一段时间人们把安里・若泽夫・迪洛兰（1719—1793）的小说《教父马蒂，或者人类理性的奇特》（1765）说成是伏尔泰写的，尽管其结构、主人公的选择，甚至风格特点均与《天真汉》相距甚远。同时，《教父马蒂》像迪洛兰的全部创作一样，在十八世纪的法国文学中完全独树一帜。他对现实秩序、意识形态、道德的批评，毫不妥协、大胆，不承认任何权威，这反 116· 映了社会下层的情绪，而在一定程度上也反映了无业游民的情绪。在这种批评中，最大胆的启蒙主义思想与足以动摇那些因理智、“天生自然”而产生的幻想的见解结合在一起。这种幻想的破灭在迪洛兰笔下常常变为公开的犬儒主义，即作者要极力震撼的不仅仅是上层社会，而且还有广大的第三等级人士。

综上所述，在十八世纪下半叶的法国发生的不仅是进步力量的团结过程，而且也有进步力量的分化过程。如果说五十年代大量事实证明，哲学家、自然科学家、法学家、作家的巨大力量，为了揭露封建意识形态的共同目的而力求联合的话，那么在当前这几十年里，就如何达到这些目的就暴露出了不同的态度，反映出奋起斗争的第三等级本身的驳杂成分。狄德罗不是在所有方面都同意爱尔维修的观点，而当霍尔巴赫的《自然体系》问世以后，伏尔泰便起而驳斥他的无神论思想。他不接受霍尔巴赫的观点，写道：“神的思想就如法律一样，是必需的。”让・雅克・卢梭与伏尔泰之间，以及与百科全书派之间存在许多有争议的问题。

但是，那些年思想斗争中的主要战线是在启蒙主义者与他们的敌人之间。启蒙运动的思想不仅遇到来自政权当局、贵族、教会方面的阻力，而且有许多针对伏尔泰和百科全书派的书籍、小册子出版，在各种期刊杂志上还进行着你死我活的辩论。

启蒙主义者最有干劲、最有才华的敌人之一是批评家埃利・卡特林・弗雷隆（1718—1779），他是杂志《关于某些当代著作的信札》（1749—1754）和《文学年》（1754—1776）的出版者。《文学年》是一份发行量很大的杂志，所以弗雷隆与启蒙者之间的辩论就成了广大读者的财富。

在该杂志的工作人员中，查理·帕利索·德·蒙特努阿(1730—1814)表现了很大的积极性。他的立场别具一格地反映了十八世纪中叶思想斗争的离奇现象。帕利索不仅认同伏尔泰的思想，而且表现出对他的崇拜，在革命时期还出版过伏尔泰的著作。然而他却是五十年代新思潮冷酷无情的敌人。他满怀仇恨和讥讽地对待唯物主义哲学、《百科全书》的出版、卢梭的头几本著作。他写出了诽谤喜剧《小组，或古怪人》(1755)和《哲学家们》(1760)。尽管他的文学天赋不高，然而，由于它们的上演是反动势力与进步势力之间尖锐斗争的重大事件，所以激起的反响十分强烈。

如同前半个世纪一样，哲学和文学的发展是相辅相成的。用孔多塞的话说，"哲学和科学的进步扩展了、促进了高雅文学的成功，而后者又为科学和哲学的普及尽了力"。对自然的唯物主义解释在艺术和文学的发展上产生了复杂的和间接的影响，促进了艺术思想去清醒地、不受任何偏见蒙蔽地探索对事件、行为、人的性格的解释。

在十八世纪中叶，启蒙现实主义在与古典主义和洛可可的争论中取得了令人印象深刻的胜利。启蒙现实主义的理论家是狄德罗，他用各种艺术材料发展了自己的思想。他捍卫了剧作和戏剧演出的真实性原则，为舞台主人公的民主化而斗争，他赞美夏尔丹，说他在三十至四十年代就塑造了普通人的真实形象，他热烈支持格鲁克[①]的音乐改革，并在自己的艺术创作中确立了启蒙现实主义。

法国社会发展的总进程在不同层面的文学中都得到了反映。出现了诸如伏尔泰的《天真汉》、博马舍的《备忘录》和《费加罗的婚礼》、狄德罗的长篇和中篇小说等大胆揭露现存制度的作品。但启蒙主义文学的成熟不能仅用直接揭露国家社会—政治制度的书籍的数量和艺术价值来衡量。大胆的思想早就已在诸如伏尔泰的《穆罕默德》之类的作品中表现出来。现在的启蒙主义者正在解决更加复杂的艺术任务。只要比较一下狄德罗的《修女》和伏尔泰反对教权主义的作品，就可看出，现在提出的所有问题比原来深刻了多少，女主人公的悲剧所揭示出来的要复杂了多少。这个社会，它的宗教狂热、国家法律的无人性和私有者的自私利益已经汇成了一个压制人权的统一机制，这样的社会已经处在非变革不可的阶段了。

生活向作家提出的更加困难的新任务并没有动摇他们对未来的信心，也没有动摇他们对理智必胜的信念。但启蒙主义的乐观主义概念正在发生明显的变化，正在摆脱形而上学的直线性而变得复杂起来，比如，这一点在

① 格鲁克，1714—1787年，作曲家，十八世纪歌剧改革者之一。——译注

伏尔泰的《关于里斯本被毁的长诗》[①]里就有所反映。

在十八世纪下半叶的文学中，世界图景显得更加混乱，更加悲惨，比如伏尔泰的《老实人》、卢梭的《新爱洛绮丝》、贝尔纳丹·德·圣皮埃尔的《保尔和薇吉妮》、迪洛兰的《教父马蒂》等的结尾都很严酷，甚至没有一点欢乐。在狄德罗的《拉摩的侄儿》中甚至已经质疑启蒙主义者的幻想。狄德罗所进行的社会分析的严酷无情，这是十八世纪现实主义的新阶段，卢梭的《忏悔录》也是如此，该书的主人公对自己进行自我分析，公然暴露出人的意识中尚未成为文学描写对象的一些方面。将这两部作品进行对比，可以说明十八世纪各个艺术流派之间的界限（在该情况下是狄德罗的启蒙现实主义和卢梭的感伤主义之间的界线）是有条件的。即使伏尔泰，也在自己的晚期作品，比如中篇小说《老实人》中，一方面仍然是足够坚定的古典主义的支持者，遵循古典主义的悲剧原则，一方面则迎合启蒙现实主义美学的要求。法国文学与其他文学的相互关系变得更加复杂和丰富多彩。英国的影响则具有不同的性质。如果说在十八世纪上半叶，引起最大兴趣的是哲学思想（洛克）和英国的社会制度的话，那么现在则对英国作家的艺术经验有了高度评价：普雷沃和狄德罗满腔热情地宣传理查逊的小说。

同时，法国文学本身的影响也增加了。作为数十年来古典主义审美观的倡导者（既对于戈特舍德，也对于苏马罗科夫），伏尔泰和百科全书派的法国在十八世纪中叶变成了欧洲启蒙运动的先锋。法国唯物主义者的思想、剧作家狄德罗的美学纲领得到了广泛的共鸣。

十八世纪下半叶的文学在描写人和自然上受到卢梭概念的巨大影响。这种影响不仅直接在卢梭的学生和战友如梅尔西埃和贝尔纳丹·德·圣皮埃尔等法国感伤主义者的创作中表现出来，它还传播到了整个欧洲。当然，每个国家的民族条件、某个作家的思想立场是由对“自然人”这一概念的领悟的特殊方面所决定的：它以不同方式在席勒的《阴谋和爱情》和卡拉姆津的《苦命的丽莎》中体现出来。

作为人的某种规范的“自然”这一概念，把卢梭和百科全书派联在了一起，尽管他们相互之间存在极尖锐的分歧。因为在实质上，狄德罗的市民剧的高尚主人公，与塞登和梅尔西埃同一体裁的作品中的主人公一样，都是各种“自然人”当中的一种。

众所周知，伏尔泰对卢梭的原始幻想采取一种讥讽的态度。卢梭在自己关于人自然注定向善的学说中得出的民主主义的结论，被伏尔泰尖锐地

---

① 或译《里斯本的灾难》。——译注

评价为“流浪汉的哲学”。但不能不指出，在伏尔泰的中篇小说《老实人》中对现存秩序的批判也是从“自然人”立场出发的。所以，规范的概念（不是美学方面，而是道德和社会方面的规范的概念），总是出现在所有主要流派（不论是古典主义，还是启蒙现实主义和感伤主义）的法国启蒙主义者的艺术论据中。

与此同时应该考虑到，十八世纪下半叶的法国文学包含有许多启蒙运动以外的现象。比如，洛可可的传统在总体上是与启蒙运动各艺术流派相对立的，尽管有时候它们也复杂地相互作用。洛可可传统既在帕尔尼的抒情诗、他的长诗《新旧神祇之战》（1799）中得到反映，也在卢威·德·库夫雷的小说《骑士德·福布拉斯的爱情奇遇》（1787—1790）中反映出来。但洛可可风格的影响在这一时期表现得比较复杂：洛可可不仅与启蒙运动的现实主义相对立，而且也常常与它结成同盟，这种同盟在当代人看来也不是反常的。也许，法国绘画能提供这方面最使人吃惊的例子。奥诺雷·弗拉戈纳尔既是布歇的学生，也是夏尔丹的学生。他是现实主义肖像画的大师之一，他技艺高超地掌握了风流主题绘画特有的手法，既能以准确刻画心理活动的狄德罗肖像著称，又能以优雅轻薄的《秋千》闻名。

多纳蒂因-阿尔丰沙-弗兰苏阿·德·沙德侯爵（1740—1814）的创作，不仅与洛可可和感伤主义，而且与十八世纪全部思想、情绪和艺术潮流的关系都十分复杂。他的小说（《朱斯蒂纳，或美德的不幸》，1794年；《阿利纳与瓦尔库》，1793年；《朱尔叶塔，或者恶习的好处》，1766年，等等）以其赤裸裸地刻画不道德场面和对残酷的美化，一下子就臭名远扬。几乎所有这些小说都是在万塞纳和巴士底狱写的，它们的作者因谋杀和反道德的罪行被判入狱，在这两个地方度过了十多年。他的艺术遗产价值不等，像他的《索多玛的一百二十天》（1785）之类的小说只能引起那些精神病专家和性学专家的注意。 ·118

在资产阶级学术中，曾多次有人试图将德·萨德的世界观与十八世纪哲学思想的主要流派，与狄德罗和霍尔巴赫，与在法国确立的怀疑和否定精神联在一起，似乎德·萨德的无耻和狂野是这种精神的逻辑发展的结果。还常常有人把他作品的反教权主义倾向与整套启蒙主义思想联在一起。然而，德·萨德本人却强调自己的贵族精英属性，而且把自己纲领性的主人公称为自由思想派。他在附和贵族政治的自由思想派传统时，着力发展的不是它与十七世纪贵族反对派福隆德运动相关的那些方面，而是与摄政时期以来迅速发展的衰退和瓦解过程紧密相关的那些方面。

毫无疑问，启蒙主义者的思想是侯爵所熟知的，但是在他的著作中，这些思想却似乎被彻底颠覆了，它们的意义被曲解和变得无人道了。比如，

在德·萨德的议论中经常出现"自然"的概念。但是,如果说启蒙者论证的是出自大自然的公正和道德概念的话,那么德·萨德小说中的一个主人公,德·布兰日大公,却让人们相信,在人的本性中就预置有犯罪的天性。但这还不是问题的全部。他认为,公正和不公正的概念本身是相对的,因为弱者认为不公正的东西,强者永远认为是公正的。而如果他们突然互换位置,那么他们每个人关于权利和公正的概念本身也会发生改变。某些德国研究人员认为,德·萨德对老爷和奴隶的道德观的这种论证,在总的特点上可称得上是尼采的先驱。

德·萨德认为,如果自然是丑恶的,恶就会相应地在社会上获胜,那么神启的公正因而就值得怀疑。"上帝要么本身就恶,要么他是无力对抗恶……"小说《朱斯蒂纳》中的女罪犯杜布阿这样发表议论说,"所以我向上帝挑战并嘲笑他的闪电"。与最勇敢的启蒙主义者、唯物主义者以理性的名义否定上帝不同,德·萨德的无神论是反人道的:侯爵虽然不信神,但他也不信人!

德·萨德的小说体裁本身与启蒙主义小说体裁从根本上是针锋相对的。它与教育小说正好相反。培养个性被偷换成了破坏个性,人的社会使命被完全抛弃了,于是德·萨德的作品变成了个人主义和不受任何条条框框遏制的病态享乐主义的辩护词。

当然,德·萨德散文中呈现的图画也反映了革命前夕法国贵族社会的许多现实特征。可以指出他小说中许多人物的直接原型。甚至在他对"天生自然"概念的讥嘲论述中也有某种合理的内核,即一种想暴露启蒙主义幻想经不起推敲的愿望(在这方面甚至与迪洛兰的立场有某种呼应)。在某些时刻,德·萨德还是对资产阶级进步的浪漫主义批评的先驱:他谴责投机活动精神、殖民政策,甚至否定贸易,宣布土地是国家财富的唯一源泉。在小说《阿利纳与瓦尔库》中他描绘了一个建在南方岛上的幸福乌托邦社会,在那里人们彼此平等,习俗朴实,没有奢侈之风,大家都在地里干活。但侯爵却以自己著作的上下文自我否定了这个乌托邦。他在自己的文学活动中曾得到卢梭本人亲口说的临别赠言,但却抛弃了卢梭人道主义最根本的基础,并不遗余力地证明,一个带有恶习的现实的人只会关心自己,因此任何社会乌托邦都只能是空想而已。德·萨德死于疯人院,因为他写了一本针对拿破仑第一个妻子若泽菲娜的抨击性小册子,被拿破仑下令作为"一个危险的不可救药的人"关进了那里。

在若克·卡若特(1719—1792)的幻想小说《热恋中的魔鬼》(1772)中针对启蒙主义意识形态的辩论具有另外一种形式。在启蒙运动文学中经常可以碰见幻想故事和幻想形象、假设的神话依据。只要回想一下斯威夫特

的小人国和大人国，或者伏尔泰的哲理性小说《巴比伦公主》和《微型放大镜》中的非凡情景就够了。但卡若特的幻想却有完全不同的涵义。对于启蒙主义者来说，幻想只是一种艺术手法，而卡若特却把它当真事一般。于是，韦尔泽乌尔及其危及主人公的全部变幻就不仅是一个假设的形象。作者想向读者灌输一种思想，即神秘力量就在身边什么地方，任何时候都会侵入人的生活。卡若特在这么做的时候还使他的描写具有惊人的生活可信度，似乎是要努力使所有这些在日常生活环境中发生的与主人公有关的非同寻常之事真实可信。这样，小说《热恋中的魔鬼》就与启蒙主义者的理性崇拜、对人的启蒙主义信念及人的“天生本性”针锋相对。 ·119

有人把卡若特与十八世纪文学中的新流派前浪漫主义联系在一起。前浪漫主义思想首先流行于英国，它在那里产生得较早，反映的是资产阶级进步中已开始的失望情绪。在法国，在日益高涨的革命危机环境中，前浪漫主义并没有获得令人注目的分量。

1750年末，波尔·安里·马雷（1730—1807）那本看来是以专门历史题材写的著作引起意外的反响。马雷在研究斯堪的那维亚国家历史（《丹麦史》，1758年）的同时，对古老文化也感兴趣，所以还在主要著作出版之前，就出版了《克尔特人，特别是斯堪的那维亚人的神话和诗歌遗产》。马雷引用孟德斯鸠并依据他发表的大量材料，证明欧洲的许多社会制度以及伦理学观念更多地应归功于北方民族，而不是希腊和罗马。比如，马雷让人们注意到斯堪的那维亚神话和在其基础上产生的文学文献。一个新的艺术世界就这样实现了。有意义的是，如果说在《百科全书》的前七卷（1751—1757）中，对斯堪的那维亚神话连提都没提的话（甚至没有用“埃达”这个词写的条目），那么从第八卷（1765）起，读者就有幸看到一些新的概念了。

但这一发现的意义还远不止于此。它还逐渐开始对当代人的哲学、历史学和艺术思想产生影响，激起了人们对欧洲的过去的兴趣，其中包括对中世纪时期的兴趣，而启蒙主义者此前一直将之描绘成迷信和不学无术的黑暗时代。古代的希腊和罗马不再是神话形象的唯一来源。而1777年麦克菲森的译作《莪相集》的出版很快使人们认识到了具有另一种艺术典范风格的诗歌。与对扬格作品的翻译一起，它们给法国文学带来一股似乎向启蒙乐观主义挑战的阴郁忧伤的旋律。

但是各种流派的发展完全不是直线型的。在革命前夕，古典主义的作用重又高涨，尽管它的原则受到批评，但它的威望仍没遭到破坏。

思想斗争的白热化和各个流派的法国作家所取得的杰出艺术胜利，引起当代人的很大反响，对世界其他各国的文学发挥了并继续发挥着巨大影响。

罗曼·罗兰在评论卢梭时写道:“不仅他的思想是革命的,在对人的感情的领悟和表现的意义上,他的整个创作也是一场革命。他的创作是后来时代艺术变革的基础。”这番话也适用于这个暴风骤雨时代许多语言艺术家和思想家。

当然,在这风起云涌和人才辈出的几十年中,法国文学的意义完全不能仅用它给后来时代的艺术发现做了多少准备来衡量。伏尔泰、狄德罗、卢梭、博马舍的贡献,不能仅用他们对司汤达或者十九世纪某个其他作家的作品的形成所起的作用来衡量。十八世纪的文学杰作即使对当代读者也仍然保持着自己不可超越的魅力。况且,二十世纪的人们还在十八世纪的法国遗产中有新的发现。

7. 1749 年后的伏尔泰

在某种程度上,十八世纪四十年代下半期是伏尔泰创作生涯中的转折时期。他与当局短暂的不稳固的和解时期初步到来了:路易十五任命作家担任了他的宫廷史官,1746 年,他被选为法兰西科学院院士,普鲁士国王弗里德里希二世让他担任了自己的私人秘书。其实,与“旧制度”势力的真正和解并没有实现:伏尔泰并没有停止自己对封建主义和教会机构、习俗、秩序的尖锐批评。而且,在他的创作中还开始了一个更成熟的阶段,在这个阶段中他将创作整整一系列永垂青史的文学杰作,这是一个更具进攻性和更具战斗性的阶段,作家断绝了与自己至尊的庇护者的联系,定居瑞士,以便使自己进入与封建天主教反动势力的公开搏斗。这一阶段正好是启蒙主义者活动的新时期,此时的领袖地位转到了平民民主主义派的代表人物狄德罗和卢梭手中。与他们激进的观点相比,伏尔泰的思想立场比较温和。但这一点并没使他逊色,并没让他退居次要地位。相反,伏尔泰正好是在这段时间成了全欧洲的光荣(比如,“伏尔泰主义”正是此时才传到俄罗斯的),而十八世纪也成了“伏尔泰世纪”。

120·

尽管伏尔泰不同意狄德罗的某些看法,尽管他与卢梭争论,但他仍然参加了“哲学家们”的主要发起工作:他为《百科全书》和《百科全书杂志》写作,他写针对德方丹[1]和弗雷隆的尖刻讽刺小品,抨击耶稣会士,抨击那些杀害卡拉斯和拉·巴尔的人,等等。

在自己生命的最后三十年里,伏尔泰抛弃了许多曾经有过的幻想。他

---

① 德方丹 1685—1745,法国作家。——译注

重新审查了自己对待莱布尼茨-沃尔夫关于善与恶之间存在和谐、恶也可以变为终极福利的概念的态度，对拥有一位开明君主的可能彻底放弃了希望（虽然他与叶卡捷琳娜二世在这些年里一直在积极通信，看来他对叶卡捷琳娜的赞赏也不是完全真诚的）。

由于他对世界历史的深入研究，对自己时代事件的思考，最终，还由于一系列的个人悲剧（包括杜·莎特雷侯爵夫人在1749年死去），使伏尔泰的观点变得更加清晰，但也更具怀疑主义色彩。其实，即使在以前，比如，正像他的哲学长诗《赞成与反对》（1722）所显示的，伏尔泰对莱布尼茨的乐观主义也不持赞成态度；他承认恶之不可避免，但并不认为恶是通往善的道路上的必经阶段。在这方面，他在与帕斯卡的通信（1732）中发表的见解十分有名："为什么要以我们的生存制造出痛苦和灾难的锁链？把尘世想象成监狱并把所有的人想象成有罪的犯人——这是厌世者的思想；以为世界是永久行乐的地方——这是幻想家的谬误；而知道土地、人、野兽的样子是按照神启的秩序所应有的那种样子，这就是智者的特征。"

伏尔泰以自己《关于里斯本被毁的长诗》（1756），以及早先的《关于自然法的长诗》（1752）发展了古典主义颂诗和讽刺诗的传统，并把它们的重点放在矛盾意见的冲突上，放在它们变得尖锐的问题范围上。伏尔泰的长诗完全不是描述性的作品，尽管它是写光明的东西，如果真要说的话，是最高程度写生的作品，尽管诗人也用流畅的速写尽情描绘可怕的自然灾害的后果：

> 快来看，这废墟何等恐怖吓人，
> 这断垣残壁，苦涩的灰烬，临终的呻吟，
> 遍体鳞伤的妇女儿童数也数不清，
> 大理石雕塑肢体残缺，破碎支离……

伏尔泰并不是把循序渐进地讲述地震作为自己的任务（一如他某种程度上在《老实人》中所做的那样），他甚至不想传达对灾祸的印象。他的任务是从哲学的角度对地震进行思考，因而怪不得长诗有个副标题：《验证"一切都是福"的定理》。伏尔泰在作品中直接点出了莱布尼茨的名字，得出了与他对立的结论：恶不是世界和谐配置的一个组成部分，更不是必须的部分，它经常取得上风，它不受人的意识支配也不取决于神明。作者的自然神论在里斯本灾难中得到新的证明：宇宙的创造者并不干预宇宙的命运，对无尽的灾难不可能预防。

但是如果要谈人类社会，那么伏尔泰不仅承认那些反映不可克服的，并

且远没被认识的自然规律的恶不可避免，而且还得出了必须与恶积极抗争的结论。伏尔泰不仅在自己针对卡拉斯、拉·巴尔等人的诉讼过程的讽刺小品中，也不仅在《哲学辞典》(1764)和同时写的著作中，而且还在自己的历史著作中与专制制度和宗教狂热进行斗争，从他的历史著作中，可以看出他正从老的、古典主义的历史编纂学向新的历史编纂学过渡。



121·

伏尔泰 用坎滕·拉都画的肖像制的版画

如果说伏尔泰的《查理十二史》(1734)和《路易十四时代》(1739—1751)这类历史著作仍然还没完全脱离传记方法的话，那么在自己的鸿篇巨制《关于人民习俗和精神的经验》[①] (1756—1751)中，作者就提供了一个各民族历史发展的宏伟全景，包括对东方，特别是印度和中国，也给予了极大的注意。在这部著作中，伏尔泰反对过去的历史概念，首先是反对博叙埃透过基督教的棱镜来看世界历史的观点。在评价过去时代时，伏尔泰非常悲观，因为他到处都发现宗教狂热的残酷表现和统治者的专制、罪恶和不公正："应该承认"，伏尔泰写道，"人类普遍的历史就是堆积的一大堆罪恶、疯狂和不幸，我们在其中只能间或看见某种美德、某些幸福的时期，就像在蛮荒的草原上时而这里时而那里散布的村落"。尽管这一评价十分悲观，却不能不指出伏尔泰极力从历史中分离出某些"幸福时期"的愿望。作者所发现的这些光明时刻，是理智对宗教狂热和专制制度取得胜利的瞬间，比如，伯里克利时代的雅典。所以对于伏尔泰来说，历史进步的思想是很突出的，他把这种进步与人类的思想成就，与启蒙联系在一起。作家把历史研究本身用来为宣传启蒙主义思想服务。在写《风俗论》的同时，伏尔泰创作了主要著作《彼得大帝时期的俄罗斯帝国史》

① 简称《风俗论》。——译注

(1757—1763)，其中所塑造的彼得一世成了伏尔泰笔下开明国君的典范。

伏尔泰在创作的最后时期，写作了大量体裁各异的著作。除了大部头的书籍以外，他还发表了一些小的哲学对话、讽刺小品，对历史、政治、哲学问题发表了“见解”，草拟了《备忘录》。他还继续醉心于戏剧的创作：作为戏剧理论家，他写了《论古代悲剧和新悲剧》(1748)、《致欧洲各民族的信》(1761)、《高乃依剧作评论》(1764)、《致法兰西科学院的信》(1776)；作为戏剧实践家，他创作了新的系列戏剧作品。作为戏剧理论家，伏尔泰捍卫高乃依和拉辛建立的民族“戏剧体系”的优先地位，在这个意义上，应该可以解释他顽固不接受体现完全不同艺术原则的莎士比亚的原因了，尽管他对《哈姆雷特》的作者不可遏制地感兴趣，并在法国实际推广他的作品。作为剧作家，伏尔泰努力不破坏古典主义艺术方法而发展古典主义的原则。但是，古典主义的美学在他晚年的创作中得到了独特的反映。

在自己生命的最后三十年里，除了其他著作以外，伏尔泰创作了悲剧《塞弥拉弥斯》(1748)、《俄瑞斯忒斯》(1750)、《得救的罗马，或卡提里那》(1752)、《中国孤儿》(1755)、《唐克雷德》(1760)、《奥林匹亚》(1763)、《西徐亚人》(1767)、《格布雷，或宽容》(1769)、《弥诺斯法典》(1773)、《伊里娜》(1778)。在这些剧作中有不少新东西。伏尔泰本人也意识到自己剧作的创新性质，比如，他1749年曾在给一个朋友的信中写道：“必须把悲剧从委顿的庸俗状态中解救出来。”他探索新的主题和新的表现手段(包括打算创作“海洋悲剧”)；继续发掘古典主义习惯的古代世界题材，他还取材于神话的、中世纪的、拜占庭的、东方的故事，等等。伏尔泰向前迈的主要一步是对悲剧的新理解。他在给 И. И. 舒瓦洛夫的信中写道：“悲剧，这就是运动着的写生画，是富有朝气的图画，其中刻画的人应该动作。”这样，伏尔泰所想象的戏剧就不仅是一种语言艺术，而且还是动作、手势、表情的艺术。 · 122
所以，在他的晚期悲剧中许多东西已不再用语言说，而是靠表演展示。另一个重要的创新是塑造普通人物。伏尔泰在《西徐亚人》的前言中写道：“在大人物旁边刻画牧人和农民，并把农村习俗与宫廷习俗掺和在一起，这可能显得有点放肆。但是，这一戏剧的创新完全是从自然中汲取来的。甚至可以把这种朴素的自然写成是具有英雄主义的，并讲述威武和自由的牧人及其超越卑下的庄严，而这种卑下是我们多么不公正地强加在他们社会地位上的。”确实，在这一时期的一系列悲剧中都有农民、牧人、园丁、普通士兵。正如伏尔泰所认为的，这类“朴实无华的人物”能比“热恋的王子和为情欲所苦恼的公主们”更好地表现戏剧的意图。然而，归入此类“普通民众”的受到狄德罗热烈欢迎的主人公并不是向小市民戏剧方向迈出的一步：伏尔泰并没把日常生活中的行为掺和进自己的悲剧，并尽量避免把自

然主义的细节搬上舞台。

他感兴趣的还有另一种东西——人的自然状态。因此他在《中国孤儿》中使成吉思汗军队中的半野蛮蒙古人与具有古老文明的中国人发生冲突，在《西徐亚人》中使黑海沿岸的草原居民与波斯人发生冲突，在《格布雷》中使野蛮的崇拜太阳的人与罗马人发生冲突，在《弥诺斯法典》中使森林居民西顿人与更文明的农民发生冲突。这些被有意安排在不同文化发展阶段的各种人物之间的冲突，可能是卢梭暗示给伏尔泰的，但在伏尔泰的悲剧中冲突的解决完全不是卢梭式的。作家承认"自然"民族中的朴实、诚实、独特的人道主义，他看到，"自然"状态中的人们生性高尚，他们之中充满文明社会所没有的平等。但伏尔泰也不隐晦，虽然"自然"人朴实善良，但同时在表现自己的欲望上又难以控制并且非同寻常地残酷。比如，在《西徐亚人》中，被害者的妻子必须用自己的双手带来抵罪的牺牲者，崇拜太阳的格布雷人受到残酷的宗教狂热的束缚，他们愚昧，因而多疑和不相信人。有重要意义的是，在悲剧《中国孤儿》中，古老文明的代表伊达梅娅以道德的高尚使成吉思汗心服口服。但是伏尔泰对这一问题的解决没有千篇一律。在这方面特别明显的是悲剧《弥诺斯法典》，其中的克里特王捷夫克尔奋起反对受祭司维护的旧规定，并极力阻挠将年轻的西顿女俘阿斯特里娅当牺牲品。他的抗议得到了西顿人的支持，于是捷夫克尔领导了反对祭司宗教狂热的人民起义。对宗教狂热的批判仍然是伏尔泰剧作的主要主题之一。我们在《格布雷》中，在《弥诺斯法典》中，在《伊里娜》中，都可以碰到这个主题。但还有另一个主题与之呼应，这就是同专制主义和总的专横霸道统治的斗争。这方面最鲜明的例子是悲剧《塞弥拉弥斯》，该剧讲述的是巴比伦女王塞弥拉弥斯与廷臣阿苏尔合谋杀死自己的丈夫尼诺斯，而终于未能逃脱可怕的报复的故事。最高祭司对着临死的女王讲了一番意味深长的话，呼吁有罪的统治者"在自己的宝座上发抖"，因为他们职位越高，受到的报复就会越重。

在伏尔泰最后阶段的悲剧中，产生了一个对古典主义戏剧来说全新的主题。伏尔泰从反对专制主义走向了广泛和彻底的反对封建主义，他既批判宗教的封建主，也批判世俗的封建主。比如，在阴郁的悲剧《奥林匹亚》中，一个年轻貌美的姑娘成了不可抑制的情欲和致命的巧合的牺牲品，戏剧揭露了马其顿王亚历山大自私的廷臣们，由于他们的罪恶使国家陷入了可怕的内讧之中。在悲剧《唐克雷德》中，高尚、勇敢、强烈爱恋的法国骑士唐克雷德使西西里岛的罗曼国诸首领相形见绌。在《伊里娜》中，拜占庭宫廷的可憎习俗等受到强烈的批判，等等。

在这几十年中，伏尔泰的悲剧具有了政治性质（正因如此，其中一些剧

目不能上演）。启蒙主义剧作家在这些剧作中与自己的老对手神职人员、暴君、封建的恣意妄为者的代表进行战斗。他捍卫平等和自由的思想，所以在《被拯救的罗马》这一鲜明政治斗争的悲剧中，“启蒙主义哲学家”西塞罗被推上了前台。反面人物、恶的代表阿苏尔和塞弥拉弥斯、奥尔巴桑（《唐克雷德》）、卡桑德尔（《奥林匹亚》）、皇帝尼基福（《伊里娜》）等人，则逃不脱报复，并且作为报复工具的不仅有他们的敌人，还有起义的人民大众（比如在《奥林匹亚》和《弥诺斯法典》中）。但死的也有正面人物，他们之所以死，不仅是因为悲剧就是这么要求的，而且是因为主人公无法克服人类关系的不公正性，他们不能战胜恶势力造成的社会混乱。我们在《关于里斯本被毁的长诗》中碰到的关于现实的悲观主义概念，在伏尔泰许多悲剧中也可发现。伏尔泰的悲剧用提出善与恶的问题、它们哲学的和社会的根源问题，与作家这些年的其他著作，包括他的散文，交相呼应。 ·123

在伏尔泰创作的最后三十年中，最重要的现象，并且几乎是启蒙古典主义特点突出的法国散文领域中最引人入胜的东西，是伏尔泰写的中篇小说、故事、童话寓言。不过，在伏尔泰的戏剧和长诗体裁中，在他的散文中，如此光彩夺目的启蒙古典主义远不是永远都有的。而如果更正确点说，作家的中篇小说不是启蒙古典主义的变体之一，而是散文逐步摆脱古典主义特点的典范。伏尔泰散文的世界观基础和艺术基础比古典主义方法要宽广得多。

伏尔泰的艺术散文似乎是在他思想方面最重要并且最尖锐的著作，是首先建立在诸如《风俗论》和《哲学辞典》之类著作的基础上，也是在与卡拉斯、西尔文和拉·巴尔的诉讼事件有关的系列政治讽刺小品的土壤中产生出来的。在伏尔泰的中、短篇小说中我们不仅能找到与这些年他的其他书籍的直接呼应，而且还能找到对这些书籍中提出的迫切哲学和政治问题的发展和深化。

处于伏尔泰散文叙述中心的是对古典主义来说十分典型的理性和善于思索的智慧英雄形象，是不仅努力理解他周围的现实，而且对其产生影响，哪怕是以将自己关于世界的知识传授给别人的方式来影响周围现实的智者形象。主人公对于生活的这种开拓似乎没有“反馈”：伏尔泰的主人公没有某种心理统一的性格，周围环境对他的心灵不起决定性作用。主人公观察、认识生活，常常残酷地受苦，但却没有显著的内心变化。在伏尔泰的中篇小说中很少有“日常生活”，即对人的日常生活的描写，这完全不是偶然的；这种生活被介绍得非常简洁笼统。小说的丰富情节在其中也只占从属地位，甚至只对思想方面起“服务”作用，这一点也不是偶然的。在大量著作中，在诸如《老实人》或者《天真汉》这样的著作中，在三页的微型小说中，

处于叙述中心的通常都是某种哲学原理，情节只不过是作为其图解而已。尽管伏尔泰的短篇和中篇小说多姿多彩，尽管其中的事件应有尽有、人物琳琅满目，它们真正的“主人公”却不是我们熟悉的有独立个性的人物，也没有不可重复的命运等等，而是某种政治体系、哲学学说，是某个人类生存问题；怪不得伏尔泰的中篇小说被称为“哲理小说”。

它们很难被归入某种体裁的变种。问题不在于它们的题材五光十色，风格和叙述手法各异，长短不一。它们体裁的不确定性，是因为它们同时具有好几种体裁的特征。比如，它们毫无疑问汲取了哲理小说的传统、流浪汉小说的传统、东方精神的讽喻性故事传统，以及具有表面色情和故作姿态的享乐主义的洛可可轻佻小说传统。它们还汲取了游记小说的传统和教育小说的特征；在这些作品中还可找到风俗小说和哲学对话、政治讽刺小品和道德说教随笔的某些特征，最后，还有古典主义特写“品格论”的特点。过去时代的伟大讽刺作家卢奇安、拉伯雷、塞万提斯的传统，当代讽刺作家斯威夫特的传统，也被伏尔泰所效法并被深刻地重新理解。他的中篇小说就在所有这些不同传统的融会结合中产生并形成了一种非常独特、典型的启蒙主义体裁，即哲理小说体裁。

它们最突出的一个特点是经常与当代事件相呼应，哪怕某部小说讲的是远古传奇时代的事情或者非常准确地局限于“东方”的事情。这种呼应变成了远古时代的事件与伏尔泰生活的当代事件的有预谋的冲突。这类虚构与现实、过去与现代的冲突也是伏尔泰小说确定无疑的特征。这是他钟爱的手法之一，可以使被描写的东西更加尖锐，产生意外的效果。

124 ·

伏尔泰（其实，还有同时代的许多人，如勒萨日、孟德斯鸠、小克雷比雍、狄德罗、勒蒂夫·德·拉·布雷顿等）所采用的此类手法之一就是选取东方题材，赋予自己的作品独特的“东方情调”。这种东方伪装对于寓言小说十分适合，所以伏尔泰利用它是完全合乎情理的。东方故事向作家提供了自己的叙述结构：在伏尔泰的许多小说中，故事就像主人公的厄运一样连环发展，就如一系列考验那样逐步发展，他必须作为胜利者从中走出。而在伏尔泰对现实的艺术构想中，这种没有预见到的考验、命运突如其来的转折情节正好非常重要。除此之外，东方情调完全符合伏尔泰同时代人的兴趣，满足他们对所有未知的、谜一样的、危险的，同时又无穷无尽、引人入胜的异国华丽风情和某种神秘东西的求知欲。取材于东方使作家可以描写另外的制度、另外的习俗、另外的伦理道德，因而可以再次表明，十八世纪欧洲人的世界不仅不是唯一的，而且也远远不是已知与未知世界中最好的。这在伏尔泰面前开辟了用于毫无隐晦地讽喻的广阔空间，向他提供了集中而尖锐地刻画欧洲现实生活的可能性。穿着美丽动人的东方衣裳的人

们，这种现实生活的描写在伏尔泰小说中看起来有点刻意地离奇怪诞，那些在日常生活中人们司空见惯，因而不那么引人注目的东西，穿上假面舞会的服装后看起来就更笨拙，甚至达到了荒唐的地步。但这种换穿东方服装的手法在作家的创作中还能起到另一种重要作用，即在伏尔泰小说里，有时让当时的制度出现在朴实天真的见过世面的亚洲人眼中(就像孟德斯鸠在《波斯人信札》中所作的那样)，因而更能突显出它们的荒唐和无人性。对世界进行观察和思考的主人公，由于他对这个世界来说是个旁观者——他的出身、所受的教育、一整套世界观与这个世界不同，他对于这个世界是外人，是无关的人，所以他就更加敏锐，更加具有洞察力。

伏尔泰的小说通常像是一个复杂而多级别的假面舞会。并且似乎整个作品和它虚构的作者都戴有假面具。作者通常采取机敏的故弄玄虚的手法，把自己的书冒充成不存在的人的作品，或者相反，冒充成某些知名人士的作品，四处寄信，在信中为自己的著作权抗争或者指责出版商把他似乎本不打算付印的书出版的强盗行径。一部原本大胆的反教权、反封建的讽刺作品，却因为所有这些虚构的对著作权的论证，而被硬说是某个平凡的、规规矩矩的神学家或者头脑里根本没有从事艺术创作念头的剽悍的军官或剑客所写，这就使这种所谓的论证显得特别粗鲁可笑。

这种新奇别致的伪装和众多的笔名，当然是由于教会和世俗的书刊检查制度对伏尔泰艺术散文的追缴取缔的冷酷无情和不遗余力造成的，对他艺术散文的追缴丝毫不亚于对他的哲学或政治书籍的迫害。但也有作家玩世不恭的原因，他对一切可能的玩笑、骗术、故弄玄虚都有不可遏制的兴趣。毫无疑问，这种伪装，就如同采用异国风情的题材、东方色调、童话幻想形象一样，已成了伏尔泰艺术散文写作方法的一部分。

年轻的普希金关于伏尔泰式的散文曾写道："它要求的是思想，思想，还是思想，没有思想即使有华丽的表现手法也无济于事。"确实，所有的表现手法和情节发展在作家笔下都从属于思想任务。这种思想的尖锐性在伏尔泰的小说中变成了一种讽喻、影射、寓言倾向。现实事件、某一个人物变成了某一思想的符号。这使伏尔泰的主人公成了象征性的傀儡(可能《天真汉》除外)；他们常常只是对话的参加者，在他们的对话过程中阐释着某一问题。寓言和讽喻不能扩展，而伏尔泰的散文尽管极其短小甚至只是提纲挈领的叙述，但是其能量，其事件的饱和却令人吃惊。以往散文有节奏的从容不迫感已经过去。伏尔泰抛弃了对人物外貌的详细描写：一两个鲜明的修饰语对于塑造一个象征性形象、一个某种思想的代表者来说已经足够。对事件的讲述也很简洁，它们以令人目眩的速度一个接一个。并且这种叙述手法不仅是伏尔泰的长篇散文作品(《老实人》之类)的特点，而且也

是他微型作品的特点。

作家头一批哲理小说写成于十八世纪四十和五十年代之交。伏尔泰在这些作品中论述的主要问题是世界上善与恶的关系，它们对人的命运的影响，命运的不可预见性。作家认为，一个人的一生是由小的和微小的偶然性凑合而成的，这些偶然性最终决定着他的命运，有时人们急剧地想要改变它，把这颗组成世界的沙粒踩进污泥里，让它彻底地毁灭，有时却把它推上看来不可企及的高峰。所以我们对某一事件的判断、一致的评价，通常都是匆忙的和不正确的。如像匆忙做出的结论是错误的一样，不切实际的纸上谈兵也是没有根据的。在早期伏尔泰小说中展现的生活是运动的、流动的、不可预见的。稳定性、确定性、平静与它格格不入。其中的善与恶相互斗争，每一个都想将对方往自己方面拉，但又共生共存。然而，它们的和谐是虚假的，平衡是动态的、不稳定的，经常孕育着震荡、爆炸。如果一个人不能在实质上驾驭自己的命运，那么命运就会在最低限度上取决于最高力量，取决于天命。伏尔泰呼吁将世界看成它本来的模样，不要加上安抚人的遮盖物，而且也不要《启示录》的预言。伏尔泰评判人的生活方式，但不是从教会教义和预先命令的角度，而是从理性和健全思维的角度，不信仰任何东西，对一切都进行批判分析。

这种怀疑主义的乐观主义成了伏尔泰这些年最重要的哲理小说《查第格，或者命运》(1748)的基础。小说的主人公起先是一个轻信老实的人，似乎很受生活青睐，在整个小说中遇到很多意外和令人震撼的情况。展现在读者面前的即使不是查第格整个的一生，那也是其大半生。对他一生的叙述是平铺直叙进行的，主人公的生活常常有新的转折，面临新的考验。他经历了情人的反复无常、妻子的背叛、统治者的喜怒无常、命运判决的匆忙、廷臣的嫉妒、被奴役的沉重等等。尽管查第格顽强地相信，“做一个幸运儿不是什么难事”，但他对生活总的观点却越来越悲观。可是使他痛苦的甚至不是生活中的恶太多，而是恶的突如其来、不可预见。主人公遇见的天使耶兹拉德让他相信，“偶然性是没有的——这个尘世上所有的东西要么是考验，要么是惩罚，要么是奖励，要么是预兆”。查第格却有另外的认识，但天使并不听他的反对意见，竟自飞走了。其实，这些反对意见不是伏尔泰提供的，很可能，他们争论的结局连作家自己也不清楚。

查第格是一个善于观察并善于思索的主人公。他在世界上有许多发现，但他却不能自省其身——他本身并没发展，甚至没有变得更聪明一些，哪怕只是稍微聪明一点也行。但他试图把自己对世界不完美的理解推介到周围人的意识中，如果可以说的话，是想对他们进行启蒙。尽管这样做只取得部分成功，但主人公并没最终丧失乐观主义，因为对他来说，主要的东

西与其说是根除恶，不如说是确定恶产生的原因。

在《查第格》以及伴随该小说所写的各种故事中开始的对周围现实的恶习和蠢事的评述，伏尔泰随后在他篇幅不大的中篇小说《微型放大镜》(1752)中继续有所发挥。在该小说中，当时的欧洲已经不再有令人迷醉的东方面罩，但看起来仍然那么出人意料：这一次前来考察欧洲习俗和制度的是土星和天狼星的居民，他们不仅习惯于完全不同的尺度，而且有不同的观点和评价。比如，各民族之间相互冲突并被历史学家和诗人赞美的英雄战争，按他们的观点不过是蚂蚁之间为了几块粪便而起的毫无意义的争斗。人类社会，正如在翻转的双筒望远镜中所看到的，显得十分渺小和微不足道，不仅在自己显微镜里所看到的冲突中，而且在自己毫无根据地想要成为宇宙最完美的中心的争斗中都是如此。按他们的尺度，地球只不过是一个小球，而且其社会制度还远远没有那么完善。但什么地方更好呢？对这个问题当然没有给出答案。小说的主人公说："也许，什么时候我会碰到一个充满和谐的星球，但暂时还没有任何人向我指出，这样的星球在什么地方。"于是乎，伏尔泰的怀疑主义就具有了包罗万象的性质，而他对现实、对管理现实的"法律"的批判态度，就变得更加深刻了。在《查第格》时期，"如果注意到全世界的制度的话"，此种和谐才被认为是可能的。而现在这个足够不确定的可能性已经受到了怀疑。 ·126

在五十年代后几年，伏尔泰经受了特殊的危机，导致他对原来的观点进行重新审视，深化或者使其更加准确。这表现在他的小说《老实人》上，使该小说成了一部充满苦涩的嘲讽和怀疑的作品。

在小说《老实人或乐观主义》(1759)中，就如此前他所写的短篇小说《斯卡缅塔托游历记》(1756)一样，伏尔泰利用流浪汉小说的结构手法，让主人公在各国游历并与社会各阶层的代表人物——从登极的大人物到拦路抢劫的强盗和妓女——发生冲突。但这本书却不是平静地、一本正经地讲述海外游玩和引人入胜的会面的。这一次在小说中有许多主人公，所以，自然就会有许多个人的命运，比如主人公本人的命运、他的情妇的命运、男爵的女儿居内贡德的命运、男爵儿子的命运、"哲学家"邦葛罗斯的命运、老太婆的命运等等。所有这些个人的生活道路连成了一个结。这些人一会儿突然分别，一会儿更出人意料地会面，以便到小说的最后结合在一起再也不分开。但小说的统一不仅表现在老实人寻找居内贡德这一贯穿全书的情节主线，而且表现在作者始终如一的存在上，尽管伏尔泰初看起来像是藏在自己主人公的背后，用主人公的眼光看他们的生活并从他们的一整套观点、倾向性、世界观出发对事件进行评判。小说中的主人公很多，小说的字里行间充满了意见和评价的分歧，作者的立场慢慢地从对立意见的冲突中

显现出来，这些意见有时是明显有争议的，有时是荒唐的，作者的立场几乎永远带有对交织在旋涡中的事件的毫不掩饰的讽刺。

像往常一样，伏尔泰笔下的中心人物一直在进行观察和思考。但他根本不是“智者”。相反，他平凡而朴实，尽管假智者邦葛罗斯不顾所有显而易见的事实，仍然胡说什么“在这个所有世界中最好的世界上，一切都会变得更好”，他仍然长时间相信邦葛罗斯。

在书中所写事件的现实中，值得高兴的实在太少。伏尔泰用自己的小说要告诉读者的首先是世界上有大量的恶。不论是自然的法则还是人类的法律，都不可思议地残酷。书中所有主人公都经受了命运的摧毁性打击，这些打击是突如其来的，冷酷无情的，但对它们的讲述却更多地是以幽默而不是以同情的态度。人物的灾难和痛苦通常都与怪诞的下半身肉体有联系：他们被挖肉、被强奸、被捅破肚子、屁股被切掉一半等等。这些痛苦是故意侮辱贬低性的，他们这些可怕的伤医治起来却出奇地容易，好得也迅速，所以在讲述它们的时候就常常用一种忧郁和快乐的淫秽笑话的语调。就一本书而言，此种灾难和倒霉事当然是多了一点儿，恶和残酷的接踵而至，它们的不可避免性和不可预见性，与其说是想表明它们多得过分，不如说是为了表明它们像家常便饭一样太经常。伏尔泰在讲述战争之恐怖、宗教裁判所刑讯之阴森、讲到人在一个充斥着宗教狂热和专制妄为的社会中的无权时，就像讲述每天司空见惯的事情一样。作者认为大自然也是残酷和无人性的，对战争血腥肮脏或法庭恣意妄为的讲述与可怕的自然灾害——地震、海上风暴等等画面交替出现。善与恶已经不是平衡和相互补充了。恶明显占了上风，尽管它在作家看来（我们补充一下，书中的一个人物——哲学家—摩尼教徒马丁也这样认为）许多方面是超越时间的，即自古以来就有而且是不可克服的，但恶还是有自己的具体代表。

《老实人》是一本很个人的书，但是像伏尔泰大多数作品一样，作者在书中惩罚自己的老对手——目空一切的等级道德的代表、宗教狂热和专制制度的卫道士。其中特别令他憎恨的是耶稣会教士，这些年来整个进步欧洲都在与他们进行卓有成果的斗争。这就是为什么在书中闪现着大量耶稣会教士身影的原因。作家认为，宗教通常都是专制制度的可靠支柱；所以他详细地描写了巴拉圭这个以空前无法无天和蒙昧为基础的耶稣会教士的国家。

但伏尔泰的观点不是毫无光明的悲观主义。作家认为，克服了宗教狂热和专制，就可以建立一个公正的社会。然而，伏尔泰对这种社会的信仰由于某种怀疑成分而变弱了。在这个意义上，《老实人》中所描述的乌托邦国家埃尔多拉多就很能说明问题。小说中这一普遍富足和公正的国家不仅

与耶稣会士的巴拉圭刑讯室形成对立，而且与大多数欧洲国家相对立。

在埃尔多拉多国中所有人都劳动，并且都很富足，这里用黄金和宝石建立了美丽的宫殿，居民们享受着物产丰富的气候。但在这个富饶国家中，公民的幸福是建立在故意的孤立主义之上的：不知道什么时候这里曾通过一个法律，根据这条法律“任何一个居民均不得跨出自己小国的边界”。脱离了世界，对世界不闻不问，而且也不关心它，埃尔多拉多人过着没有贫困的、幸福的，但有点普遍简陋的生活（虽然他们有独自发展的技术和某种类似科学院的地方）。古老的法律有其独到的智慧：它可靠地保护着埃尔多拉多居民不受外来的诱惑和不作不必要的比较。但百科全书派的伏尔泰却不能完全接受这种清淡的、消过毒的生活。

小说的主人公也与这种生活格格不入。但老实人遇到的都是偶然的不长久的旅人。他不知疲倦地寻找居内贡德，但找的不仅仅是她。他寻找的意义在于他要在生活中确定自己的位置。主人公和他的同路人经常在思考一个问题：到底哪一种更好——是经受命运的所有波折的考验呢，还是什么也不做、什么险也不冒而在偏僻的角落里苟且偷生。老实人不能接受“寂寞的昏睡”，他赞成有血有肉的生活，准确地说，赞成通过经验认识生活，赞成对自己和周围人进行启蒙，因为不明白社会发展的规律就不能与专制和教会作斗争。正是在这一意义上，我们可以理解老实人的呼吁：“应当耕耘我们的园子。”如果把这一呼吁仅仅看作是鼓吹单纯的资产阶级企业活动的话，那就大错特错了。这一成为至理名言并会引来以上两种矛盾诠释的呼吁，应该放在主人公整个生活道路的上下文中去理解，更确切地说，应该放到主人公生活道路的结局中去理解。看来，老实人整个一生都在幻想中生活，幻想居内贡德的美貌，幻想她家庭的高尚，幻想无可比拟的哲学家邦葛罗斯的睿智，等等。但这些幻想在某种意义上是受别人影响，也是别人强加给他的。在书的末尾老实人痛苦地承认了这一点，并搞清了，为一些虚假的神服务是多么危险，而且更主要的，它们还是别人的神。与此同时，对伏尔泰及他笔下的主人公来说，与恶斗争的前景结果还不明朗，所以小说的结局有点唯理性主义的味道。

尽管这一结局看起来有点忧伤，小说仍然还是充溢着无法遏止的欢快情绪。伏尔泰大胆地描写了一连串怪诞的形象和情景，一点也不关心人物的性格发展和事件的连续性是否真实可信。故事一成不变的讽刺语调与故意加快的叙述节奏相得益彰。讽刺性夸张却伴随着《老实人》中生活细节的准确描写，这都是启蒙时代鼓吹先进思想的讽刺作家伏尔泰的散文、他的艺术方法的典型特点，他在宣传先进思想时不是简单地采取尖锐的形式，而是采用便于领悟的轻松愉快的形式。

在某种程度上,《天真汉》(1767)在伏尔泰的创作中可以说是独树一帜的。与作家其他作品相比,这本书在很大程度上可以算作“小说”。这本书也许是伏尔泰唯一一部纯粹的爱情阴谋小说,而且这次是态度认真、没有色情笑话和双关语的中篇小说,尽管此时作家经常是玩世不恭和爱寻开心的。在这部中篇小说中出现了不似先前那样被无情讥讽着的新的主人公,他们不是作为某种品质或者哲学主张的代表人物的假面主人公,而是具有人的丰富性格、真正(不是喜剧般的,不是怪诞的)受苦受难,因而能激起人们好感和同情的人物。很能说明问题的是,《老实人》中主人公所受的难以忍受的肉体痛苦,在这里变成了心灵的痛苦。

小说的中心是一个善于体验、观察和思考的主人公。他完全不是一个聪明人,不过在他经过了沉重的生活考验,并且由于与戈登交往,而在他的指导下掌握了到此时为止人类积累的一整套科学和哲学知识之后,他变成了一个聪明人。小说中心人物的形象,是伏尔泰对卢梭、对他“自然人”理论和他关于文明作用的解释所作的独特回答。在这个问题上,伏尔泰赞成启蒙,因为他确信,启蒙可以帮助包括“自然”人在内的任何一个人与蒙昧和专制作斗争。

在描绘自己的主人公古伦及其情妇圣伊芙的内心世界时,伏尔泰故意放慢了情节展开的速度,而去写某种侧翼的阴谋。主人公的情感被揭示出来并在与法国现实生活的冲突中演变着,而展现在读者面前的法国现实生活也没有任何隐喻和离奇,所展现的内容十分广泛而且带有作者尖锐的批评。在小说的前半部分,作者的观点还与其未被欧洲文明破坏的“自然人”主人公的观点有某种一致。古伦对许多东西都是从字面上(特别是从《圣经》的规定)去理解,而不懂得社会上通行的奇怪习俗,所以常常处于一种可笑的境地,但他的纯朴观点发现了法国现实中许多可笑、愚蠢、伪善和无人性的东西,而对这些东西周围的人却习以为常。在书的下半部分描写的是男女主人公在巴黎和凡尔赛的情况,一个对在首都的所见所闻感到震惊的道德纯正的外省人(也是一个独特的、稍微有点嘲讽意味的“自然人”)的惊奇和恐惧,再加上一个印第安人的朴素却一针见血的见解。因此,对旧制度的观点似乎变得更加立体,形象也变得更加突出了。尽管宫廷里的荒唐下流是小说中的主人公所看到的,但在对现实的总体评价上却越来越能听到作者刻薄和愤怒的声音。

128 ·

而在《天真汉》中还产生了一个关于恶的始因的问题。但作家现在对这个问题有了一种不同于早期小说中那种一般的哲学提问式的新的解释。恶在这里已经不再是某种超时间的和抽象的东西了。它已经被补充了具体的社会内容,它是宗教认可的,是随意解释的法律和合法的不良行为所固定

下来的。小说的主人公不仅与普遍的偏见和反人道的习俗,与它们的具体代表人物——作为神职人员耶稣会教士、国王的官吏,而且还与无所不能的大臣发生冲突。大臣虽然在某种程度上讨人喜欢,但他也到处播种恶,尽管这只是因为他在个人受践踏和无权的官僚国家中的作用只能是如此。人与这种国家冲突的结局是早就预先确定了的,所以伏尔泰小说的结局是悲剧性的。

在《天真汉》中,伏尔泰的讽刺才能一如既往,但是,嘲讽或者愤怒加冷嘲热讽的叙述语调经常被抒情语调所缓和,比如作家在讲述年轻人情感的真诚和力量,或者讲述印第安人与善良的戈登的友情时所用的抒情语调,当时命运使他们在巴士底狱重聚。伏尔泰继续捍卫理性的力量。但在世界上占统治地位的恶,以及与恶紧密联系的虚伪思想现在不仅影响主人公的理性,而且还伤害他们的感情。心灵的创伤尤甚于肉体的创伤;脆弱的,但内心坚强的圣伊芙正是死于心灵的创伤。

主人公已不再是那种能经受任何打击的象征性傀儡,他们受不到保护但却内心强大的反差赋予了作品比《老实人》大得多的悲剧性。

伏尔泰在其生命的最后十年创作的小说,具有稍许不同的性质。其中的一些实质上是小说化的哲学或者政治—经济论文。比如小说《一个有四十埃居的人》(1718)就是这样的,小说批判的是人无经济实权,不堪重负的税收,官吏的巧取豪夺,等等。它是以具体的例子驳斥重农主义者关于统一税收的理论的。《詹尼的故事》(1775)以一种有点感伤的语调讲述了一个不坚定的年轻人的故事,他开始受到社会不真实的可爱之处的诱惑,后来终于回到自己品德高尚的未婚妻身边,整个故事是反对无神论异端的。在中篇小说《切斯特菲尔德伯爵的耳朵》(1778)中,又重提肆虐世界的恶的主题,强调恶的无限权力和不可克服,重又谈到(但已没有了先前的愤怒和忍无可忍)"起因和后果",谈到它们的突如其来、不可预料的联系。

其他小说则仍然表现了作家取之不尽、用之不竭的讽刺天赋,他有时挖苦,有时讥嘲,有时坦然地开怀大笑。在这里,我们又重新看到幻想的一连串稀奇古怪的影射、好玩的隐喻、令人迷醉的东方,重新看到一泻千里的叙述节奏。这里的伏尔泰重又是破坏者和颠覆者,他用笑声来抨击自己的宿敌,即各种面目的神职人员和专制主义的卫道士。比如,在《亚马贝德的信》(1769)中,他效法孟德斯鸠《波斯人信札》中用异国人的眼睛刻画欧洲现实的手法,描绘了宗教借信仰之名而行伪善、残酷和不公正之实的鲜明图画。在该书中,挖苦和冷嘲热讽伴随着抒情(在描写直爽的亚马贝德和美貌的阿达特娅的真诚爱情时)和淘气的幽默(在对教皇的罗马的描述时)。小说《白公牛》(1774)是一部以《圣经》为主题的大胆的渎神幻想作

品；该书俏皮地嘲笑宗教迷信，粉碎了《旧约》神话的神圣光环，指出它们令人发指的荒唐，再次狠狠打击了宗教狂热。

小说《巴比伦公主》(1768)讲述的则是关于感情的光明和强大，关于忠诚和清廉，在我们面前重又展现出神奇童话的全部象征物。然而书的中心讲述的却是两个热恋中的人相互寻找对方，竟至横越整个欧洲的故事。这为伏尔泰提供了对欧洲大陆政治版图进行一次独特评述的机会，这次还是借一个天真的亚洲人的眼睛，让他在欧洲大陆见到许多可笑的荒唐事和好玩的怪事。但这次伏尔泰是宽容的：冷嘲热讽让位给了幽默和温柔的嘲讽，对俄罗斯(虽然对俄罗斯的政治形势明显理想化了，这来自作家与在俄国的记者的通信)和波兰、斯堪的那维亚国家、德国、英国也都是这么写的。伏尔泰对法国人无忧无虑的享乐主义和轻佻的习俗有某种好感，只是对天主教和宗教裁判所的巢穴——教皇的罗马和西班牙，还仍旧是带着毫不掩饰的憎恨和愤怒。

129·

伏尔泰的威望很高，其影响博大而久远。他有许多模仿者和学生。但正如已经讲过的，伏尔泰作为一个思想家，他的破坏多于建树。作为一个艺术家，他完成了文学发展的一定阶段并为文学开辟了新的道路。这就是为什么几乎在每种体裁中他都是自己学派的创始人的缘故。但是在艺术散文和剧作领域，决定这一领域之进步的却不只属于他一个人。狄德罗和卢梭也作出了巨大贡献。

8. 狄德罗

丹尼斯·狄德罗(1713—1784)的活动是法国启蒙运动的顶峰之一。

《百科全书》的出版(从1751年起)标志着过去处于分散状态的进步力量联合起来了，形成了一个“百科全书派”，而出版该书的意图和对出版工作的领导则属于狄德罗本人。对旧制度所作的意识形态进攻在这些年不仅具备更加广阔的规模，而且思想的尖锐性也提高了。不论是哲学，还是社会学或者美学，十八世纪前半叶的温和、妥协概念被坚决地克服了。而狄德罗本人对这一过程的贡献特别巨大。

狄德罗的文学天才是多方面的。狄德罗是个剧作家，为戏剧开辟了新的道路，他同时又是杰出的法国散文大师。在他的哲学、美学、论戏剧和演员技艺的著作中，在他论美术展览的特写和报告中，都表现出一个启蒙主义文学家的特殊技能，他的艺术浸透了哲学，而理论思想又闪耀着诗的光辉，运用的是符合宣传“理性时代”任务的鲜活形象形式。

狄德罗是朗格市一个刀剪作坊老板的儿子，他开始在本地一所耶稣会

学校学习，后来又去巴黎学习法学、医学、数学、英国哲学，1732年他在索邦[1]获得艺术硕士称号。他最初出版的作品中有他翻译的沙夫茨伯里的作品(《论人格和美德》，1745年)。

当他出版自己头一批哲学著作(《哲学思想录》，1746年；《一个怀疑论者的散步》，1747年)时，他才三十三岁，此时他还只是从自然神论立场对教会权威进行批评。他把从伏尔泰开始的反教权主义的斗争继续了下去，在对进步之敌所作的斗争中不断找到新的论据。但狄德罗并没停留在自然神论的妥协立场上。他在否定“神的启示”时，很快走向了唯物主义和无神论。由于发表了纲领性的《供明眼人参考的谈盲人的信》(1749)，狄德罗被逮捕(1749年7月)并被关进了万塞纳城堡。仅仅因为缺少直接的证据(发表是匿名的)，再加上有影响人士的担保，狄德罗才在同一年被释放。



狄德罗肖像 列维茨基绘 1773—1774年
日内瓦博物馆藏

• 130

在这本《书简》中狄德罗论证了物质的实体性，物质对于精神的独立性，驳斥了感觉论和不可知论的主观—心理解释，对它们进行了唯物主义的解释。他发展了关于有机自然和无机自然的统一、自然界进化及这种进化的形式的思想，提出了生物种类变异的猜想。狄德罗的哲学唯物主义特别鲜明地表现在他随后的著作《论感觉》(1754)、《达朗贝尔与狄德罗的谈话》和《达朗贝尔之梦》(1769)中。

狄德罗认为，“广阔的智慧”和“活跃的心灵”，天才的这些特征(论文《天才》，1757年)“以及他的知识可以伸展到过去和现在的范围之外，照耀着未来，他能超越自己的时代”。这些话也可以说是对狄德罗自己说的。

---

① 索邦是1257—1554年间巴黎拉丁区的一所神学院。因创办人路易九世的忏悔牧师R. de. 索邦的姓氏而得名。1554—1792年间，指拉丁区的巴黎大学神学系。十七世纪起成了巴黎大学的别名。——译注

他的哲学思想和社会思想集中了启蒙时代的最高成就，同时并没停留在已有的成就之上，而是超越了自己的时代。他在《拉摩的侄儿》中鲜明表达出的辩证法洞察力，仅仅是这种思想运动的例子之一。就因这个缘故，列宁在法国唯物主义者中特别推崇狄德罗："……我们已经在狄德罗的例子上看见了唯物主义的真正观点。这些观点不在于从物质的运动中推论出感觉，或者归于物质的运动，而在于，感觉被认为是运动之物质的属性之一。恩格斯在这个问题上支持狄德罗的观点。"（《列宁全集》第 18 卷，第 41 页）

狄德罗的社会思想是好寻根问底和面向未来的。他不满足于通常法律意义上对于启蒙主义者来说的平等思想。在《对〈布根维利游记〉的补充》（1796 年出版）中，事实上谈的已经不是以私有制为基础的那种社会类型的可能性了。所以，摩莱里阐述共产主义社会方案的《自然法典》（1755），长时间内都一直被认为是狄德罗所著也就不足为怪了。

在狄德罗的学术遗产中，他为《百科全书》撰写的条目占有很重要的地位。他组织和编辑的东西也很有意思。并且他借此把当时各个知识领域最杰出的专家都召集在了《百科全书》周围。在《百科全书》中设立科学技术和工艺部分也是狄德罗特殊的功勋，在该部分集中了具体分析工业生产和工艺的大量著作。其中包含有对采矿业、纺织业的描述，有对制造玻璃、布匹、武器、交通工具过程的说明。

如果说笛福创作了一部关于人类劳动的小说的话，那么狄德罗就是以百科全书的形式创作了一首对工艺的颂歌，把各行各业的人们变成了自己出版物的主人公。为了涵盖所有生产活动形式，他付出了巨大的努力，常常亲自站在机床后面，以便理解它的秘密，描绘各种各样的生产工具，画出各种图纸。人类劳动及其成果在狄德罗笔下仿佛是作为神和封建制度的对立物出现的。在这里，有史以来第一次涉及关于工人阶级艰难的物质状况，它的艰难和贫困的问题。

除了出版《百科全书》以外，作为狄德罗传记中的重要一页，应该指出他与俄罗斯的联系。他与叶卡捷琳娜二世通信，1773 年还到俄国旅游。他向叶卡捷琳娜二世推荐各个科学和艺术部门的专家，起草《圣谕》。回国之后，他还完成了她的一系列委托，其中包括起草一份改革教育的草案。狄德罗把与叶卡捷琳娜二世的接触看成是反对封建主义及其在他那个时代现实中的余孽的机会之一。他这么做的时候并没向专制主义作任何让步。他对《圣谕》的意见大胆而不妥协，他坚持必须在俄国召开立法会议。他也没有对开明君主制抱很大的幻想。他对叶卡捷琳娜二世这样说："专制君主，即使他是人中之杰，如果他按照自己的考量进行管理，他的行动就是有罪的。"

狄德罗的艺术观点、他的美学立场，对欧洲文学的发展起了特殊的作用。

狄德罗在《百科全书》中的《美》和《画论》条目中，以及在《沙龙》（1759—1781）所阐述的美学体系中，反复论证了作为艺术基本原则的模仿自然的思想，关于美和优美之物的客观性的思想，真实性和逼真性的要求。然而，他同时认为，通过"可能的，但是罕见而奇妙的情景"把真实揭示出来，也是容许的，也就是说，容许往造型范围内引入罕见的，以及幻想的东西，他认为它们比日常的和平庸的东西更好，但同时宣称，只有在它们从属于生活真实的情况下，它们作为艺术成分才是可以想象的。狄德罗反对塑造日常的、司空见惯的东西，要求艺术"讴歌伟大的事业"并"使暴君发抖"，要求艺术去反对宗教，反对"谎言的神圣鼓吹者"，要求艺术"展现宗教狂热的血腥舞台"。他塑造共和党人"高大、坚强、骄傲"的形象，用他来对抗贵族艺术中的"娇柔、优美、温情脉脉、荣誉、雅致"的形象。

在《沙龙》中他表现为一个艺术的行家里手，细致入微而多才多艺，为新的文学体裁——艺术批评奠定了基础。当时在巴黎每两年举办一次美术（绘画雕塑）展览，《沙龙》是这些展览的报告系列。狄德罗用他的笔写了九篇评论文章，并且为1765年的《沙龙》写了一篇论文《画论》。所有这些文章都刊登在格里姆的《通讯》上并成为造型艺术上的启蒙主义纲领。狄德罗抨击洛可可艺术的矫揉造作、装腔作势和表面优雅，热烈支持追求真实、忠于自然的意向，即提倡现实主义原则，并在这方面推出夏尔丹来与"浮华纤巧"的布歇相对抗。

狄德罗有一系列专门的理论著作是论述剧作和戏剧的，比如《关于"私生子"的谈话》（1757）、《论戏剧诗歌》（1738）、《演员是非谈》（1773年，1830年出版）。他批驳布瓦洛的规范美学，提出了自己的戏剧体裁体系，从中分出了"中间"体裁，即刻画发生在家庭范围内第三阶层人与人之间冲突的严肃剧。在这种戏剧的结构中狄德罗认为起决定作用的不是性格，而是"地位"。他指的是，没有历史具体性的古典主义性格，与当代社会中占据完全确定地位的人的现实性格是相对立的。狄德罗提议把普通人，即"像我们所有人一样的人，处于像我们所有人自己经验中所熟悉的环境和冲突中的人"，推上舞台，去代替以前的"英雄和统帅"，H. Г. 车尔尼雪夫斯基后来曾高度评价狄德罗所提出的这一改革。与此同时，狄德罗的市民剧的理论和实践，却不能完全适应狄德罗自己呼吁建立的能够"令暴君发抖"的艺术的许多美学要求。

关于演员艺术的论述保持了狄德罗思考的价值和尖锐性。在《演员是非谈》中强调了这一艺术的客观性。狄德罗认为，演员应该善于思考，善于

把握自己的情绪，有丰富的生活经验功底，受过很好的教育，能够深刻理解感悟剧作原文。

在狄德罗理论著作中论述的戏剧原则，标志着戏剧上的真正革命，而他论证的“严肃体裁”，则是用来对抗舞台上的古典主义悲剧的。

狄德罗自己用新体裁写作了《私生子》(1757)、《一家之主》(1758)两部作品。但作为剧作家的狄德罗的实践并没完全相符地体现出他的理论思想。

“我告诉他，我的孩子，如果你们想知道真相，那你们就到生活中去吧，与各种社会地位的人广交朋友，到农村去走进茅草房，向住在里面的人询问，或者，最好是看看他们的被窝、面包、居室、衣裳，这样你们就会看到向你们献媚的人竭力对你们隐瞒的东西”——狄德罗在《一家之主》的前言中如此写道，但该剧的内容却远没有在所有方面都符合这一呼吁。的确，他的两部市民剧都刻画了取自于现实生活的事件，带领观众进入了日常生活氛围，描写的也是第三阶层的习俗。但展现的这一阶层本身却首先是富裕的批发商、他们的子女和仆人，并且主要兴趣是集中在家庭关系上。处在作者注意力中心的是道德问题，确切地说，是对美德的考验，检验它们是否经受得住各种诱惑、引诱，在这个意义上，《赞扬理查逊》的作者狄德罗，表现出与英国作家有某些相同的幻想。

一个有美德的人之所以被称为有美德，就看他在多大程度上对周围的人有自我牺牲精神并随时准备去帮助他们。所以，《私生子》的女主人公贡斯坦斯呼吁多尔瓦尔要做“所有正派人的兄弟、所有不幸者的父亲”。《一家之主》中的骑士团长多维勒的反面形象特别典型，他给多贝逊一家带来不和睦、纠纷。他教唆多贝逊反对自己的儿子圣阿尔班、女儿塞西莉，在哥哥与妹妹中间散布不信任。多贝逊家庭这么团结，使骑士团长十分生气。同时他竭力维护等级制度、从属关系、权威原则和封建主义固有的规矩。他害怕普遍自由。他试图按“分而治之”的原则行事。骑士团长之所以失败，是因为他碰到了全家的一致抵抗。作家认为，要战胜敌人，人们就必须有意识的团结起来：怪不得贡斯坦斯把“社会”人与“有美德的”人等量齐观。因为她相信，在人的“凶狠”与他的孤独之间存在着紧密联系。在贡斯坦斯和塞西莉看来，家庭就是和谐社会的象征，家庭关系是这个社会的基础：所有公民的相互关系都像同一家庭的成员一样。的确，关于理想社会像一个家庭这样的观念能推广到专制制度。因为家庭是小世界，周围是大世界，而大世界里存在着监狱，进行着战争，通行着不经审问和调查就把人关进监狱的国王命令，等等。周围肆虐着愚昧的贪欲，笼罩着痛苦和绝望、贫困和疾病。将会有一个骑士团长从这个家庭之外的大世界中来，给家庭

带来不和睦。他的行为的根子在于对人的蔑视。在骑士团长看来，人只会到处散布恶。圣阿尔班则对世界持另一种态度。多贝逊摆脱了骑士团长的影响后也回到了他的身边。于是他们俩都觉得，把人们看成恶的就意味着对人的诽谤，人理应得到最好的对待，人需要同情。

对世界的悲观概念产生了把人看成是“世界的可怜玩物”，是封闭在“偏见和恶习、癫狂和不幸的混沌”中的生物的观点。《私生子》中的多瓦尔因为到处发现的“疯狂和贫穷”而感到极端恐惧。而贡斯坦斯则认为，恶在历史进程中将会让位于善。“狂暴和误解用鲜血浇灌土地”的中世纪黑暗时代将被“理性廓清”的新时代所代替。但是善的彻底胜利还需要去争取：善是“具有强有力心灵的人们”的活动结果。这种人摆脱了偏见，能够实现“诚实、有益而伟大的意图”。从这种崇高的、实质上是启蒙主义的认识出发，圣阿尔班指责自己的父亲是个暴君。他与自己的父亲和叔叔不同，圣阿尔班无论如何都不把自己的出身和阶级属性归于社会的“最高层”。他评价人不是根据他们的财富和地位，而是根据他们的品格和美德。

尽管如此，狄德罗两部剧本中的冲突，包括圣阿尔班与其父亲的冲突，都不具有对抗的性质，没有真正的社会尖锐性。实际上狄德罗的市民剧是没有冲突的。这种戏剧对周围世界的杂乱无章只是提出了似乎是资产阶级家庭所固有的宗法制美德，试图想以此来与之对抗。

缺乏较大的社会意义的冲突这一点，明显降低了狄德罗剧作的意义。倒是建立严肃剧的思想本身、这种体裁的理论论证，对十八世纪的剧作和戏剧发展所产生的影响，要比狄德罗戏剧作品本身大得多。

取得市民剧体裁舞台成就的不是狄德罗，而是剧本《一个不懂哲学的哲学家》(1765)的作者米歇尔-让·塞登(1709—1797)。正如狄德罗的剧本一样，该剧的中心描写的是一个资产者，商人万代克。但塞登刻画了一个尖锐的社会冲突，即万代克的儿子在与贵族的冲突中捍卫了自己阶层的荣誉和尊严。在标题中强调了一个重要的思想：主人公不是封闭在家庭美德中的，他作为第三等级的代表，思考着自己在社会中的位置。狄德罗兴高采烈地欢迎塞登的戏剧，认为它天才地体现了自己的戏剧理论。

相对于戏剧，狄德罗对欧洲小说的发展所作的贡献要重要得多。但作为散文家的狄德罗的主要著作的命运却十分不济——在作家生前没有出版过一本书(第一部小说除外)。仅仅到了十八世纪末和十九世纪初它们才得以和读者见面，只有在那时作家的创新和杰出的技巧才得到充分的评价。在他的第一部小说《不菲的宝藏》(1748)中，狄德罗在许多方面还是遵循传统的：风流轻佻的故事把他与洛可可传统，包括小克雷比雍小说的传统连在一起，不过，小克雷比雍的小说在这里是被讽刺性模仿的，而东方的

133· 衣着和姓名使人想起孟德斯鸠的《波斯人信札》。在荷兰匿名出版的这部小说引起了当局的注意，这不仅是因为它刻画的宫廷习俗充满上流社会的虚伪和欺诈，而且因为它非常明显地影射最高层统治者的现实人物，包括路易十五，他在小说中的名字是曼戈古勒苏丹。在小说轻松而不拘束的形式中表达的见解，预示了狄德罗晚些时候以严肃的理论形式阐述的许多思想。连这部小说也被刽子手焚毁了。



狄德罗《修女》敦雷尔根据德·巴比埃的画制作的版画 1796年 巴黎

小说《修女》(1760年，1796年出版)对法国和欧洲散文都是一个创新。狄德罗这部小说继续和深化了伏尔泰哲理小说的问题范围，在体裁方面完全不同于所有先前的启蒙散文。狄德罗既不采取以东方来伪装的方法，也没采取假定的幻想情景。同时，对生活的描述不是作者的目的本身，并且与自己的市民剧不同，他没有把家庭作为描绘的中心。

在小说中展开的是一个被强行送到修道院的苏珊·西蒙莲的悲剧故事。对修士制度的揭露逐渐变为对施暴于人的自然权利的所有行为的批判。狄德罗提出了人的公民义务来与宗教上理解的职责相抗衡。

作者以律师马努里(在解除苏珊诺言的诉讼中，为苏珊代理诉讼)之口说出了一番有重要意义的话："发誓受穷，这就意味着发誓一辈子当懒人和小偷；发誓保持童贞，这就意味着向上帝保证，总是违背他最睿智最强有力的法则；发誓服从，这就意味着抛弃不可转让的人权——自由。"

苏珊在不同时期曾在三个修道院长手下修行，她们每个人的行为都显然证明修女生活的反自然性，不管其是宗教狂热，或者是达到施虐程度的残酷，或者是对年轻修女的病态嗜好，即使这种嗜好被压抑着，最后也只好以自责和丧失理智而告终。

狄德罗有一句纲领性的话："人是为社会创造出来的"。作者相信，任何使人与人相互孤立的行为都是残酷的、危险的："把人置于密林，他就会变为野兽。"但这位启蒙主义作家认为，修道院比密林还坏，因为它们与奴隶

制概念紧密相连。

作者笔下的女主人公具有分析的智慧、坚定的内心和完整的性格的特点。她对修道院制度根本不予接受。当马努里问她，她如此急切地要从修道院逃出来，有没有秘密原因(他以为，她可能有爱情的依恋)，苏珊坚决地回答:“不，先生，我憎恨修士生活……而且我感到，我以后将会永远憎恨它。我不可能成为填充修道院潜修生活、每天听那些胡说八道的东西的奴隶……”于是她起而反对规章制度的暴政、修道院长的专制，反对贬低人格的所有形式。

在刻画苏珊的修道院生活、她的痛苦和她的斗争时，狄德罗总是顺便让读者了解，修道院外正发生什么事。马努里输掉了官司。苏珊试图在心里想象，这些决定她命运的法官是些什么人。但她十分明白:“……如果让这些监狱的大门对一个不幸者打开的话，那么整个一大群别的人就会朝大门蜂拥过来并以暴力冲出去。”

· 134

对于整个小说的构想来说，描写苏珊家庭的那些部分有特别重要的意义。苏珊是个非婚生女，所以父亲和姐姐不想给她嫁妆，企图剥夺她的遗产继承权。所以，强制的修女生活是出于自私的原因。描写苏珊与家庭关系的寥寥数笔，就如在与狄德罗自己的市民剧概念进行直接辩论。苏珊的“一家之主”极不关心美德的胜利，而“私生女”则被无人性地不仅与家庭，而且与社会相隔离。狄德罗在这里预示了十九世纪的现实主义，揭示出人类行为的物质基础。讲述女儿们把临死母亲从床上推下去，以检查她是否把钱藏在褥子底下的戏剧性故事，很像是未来巴尔扎克的“私人生活场景”的类似现象。

伟大的启蒙者狄德罗就是这样时不时地与自己争论，检验自己的启蒙幻想。

这种对生活和意识的自我批评式的分析，构成了他下一部对话体哲理小说《拉摩的侄儿》的基础(1762 年，德译本于 1805 年出版，而法文原著则于 1823 年出版)。

在《拉摩的侄儿》中有两个人物：拉摩和作者“我”(当然，不完全等同于狄德罗本人)，“我”是拉摩的对话者，一个观察、询问、评判拉摩行为的哲学家，并且是从崇高的启蒙主义立场进行评判，他对诸如善、公正、真理、理性、人道主义等概念坚信不疑。在这个意义上，对话者只不过是某种概念的传声筒，他的形象只有一个一般的轮廓，并不是个性化的人。拉摩的侄儿则是另一回事。对他的鉴定和评价十分复杂，因为在拉摩身上集中了许多完全不同有时甚至相互排斥的特点。其中一些引人发笑，另一些则使人生气并激起愤怒。

在拉摩的性格中既有自然赋予他的“好品德”，又有社会强加在他身上的“坏属性”，两者形成有趣的对比。一方面，他具有少见的洞察力，善于在骗人的表象下面发掘出本质，最后，他还具有特别的音乐才能、非凡的演员天赋。另一方面，他自私自利、卑鄙无耻，具有趋附奉迎吃白食的人的特点。

“您知道，我是个不学无术的人，蠢人，疯疯癫癫，还懒得要命，我们勃艮第人将这样的人叫作臭名昭著的流浪汉、骗子、贪吃的人”，他给自己这么下评语。除了消遣和享乐以外，他把一切都称作瞎忙。他对自己对手的问题困惑莫解：“怎么！保卫自己的祖国！?”并用一句意味深长的话来反驳：“瞎忙！哪有什么祖国呀：从南极到北极我见到的只有暴君和奴隶……”

结合了卑劣、奴颜婢膝和能够评判所有人和所有事物的优势立场，小说的主人公显得与众不同、独一无二，同时这一形象又具有综合性——你透过他可以看到当时的整个法国社会。我们可以发现包围着主人公的外部世界的情况；整整一队人物从我们眼前走过。这里有包养着女演员作情妇的公爵古马尔，有拉摩混饭吃的那家东家，有上拉摩音乐课的孩子们的父母，有与拉摩同样处境的“可怜音乐家”和倒霉的诗人以及别的一些人。在对主人公的周围世界进行思考时，必须指出，这个世界与伏尔泰和早期狄德罗笔下跟主人公对立的世界不同。他们笔下的环境是有国王、神甫、贵族的封建社会。早在狄德罗的《修女》中，在众多修女，即敌视主人公的旧世界的代表人物旁边，已经活动着体现新社会力量的公证人、商人。《拉摩的侄儿》中这种宫廷官吏和上层社会人们与银行家、包税人、批发商的结合就更使人震撼了。

拉摩是与他周围的社会、这个社会的恶习和丑恶血肉相连的。但正因为他不虚伪，极端地坦率，坦率得都有点下流无耻，他就如莎士比亚剧中爱吹牛的法尔斯塔夫那样，以自己的每一步骤、每一句对白揭露着这个社会；他在从里到外抖落自己的同时，也暴露出控制周围人们行动的所有隐秘动机。

于是发生了某种出乎意料的事情。这个卑劣的、被所有恶习毒害的，但对一切都看得很透彻的人战胜了自己的对手——被崇高思想和高尚的道德原则鼓舞的充满幻想的启蒙主义者。

135 · 正如黑格尔就狄德罗的对话所指出的，“因此，精神关于自身和涉及自身的语言内容，是一切概念与现实的一种颠倒，是对自己和他人的一种普遍欺骗；正因如此，表达这种欺骗所表现出的无耻才是最大的真实……”（《精神现象学》）。卡尔·马克思满有同感地摘引黑格尔论《拉摩的侄儿》

中形象之辩证法的这些话,用他的话说,这个作品是“无与伦比的”(《马克思恩格斯全集》第32卷,第283页)。而且,叙述者形象中体现的“诚实地承认”自己遭到失败这一点,使狄德罗的书成了启蒙运动自我批评的天才艺术文献。从保存下来的作家早期谈话可知,狄德罗甚至连想都没想到要相信“强者的利益比真理更能左右社会舆论”(爱尔维修语)。“我的朋友们,我完全不相信这一点,你们也不要相信这一点……爱尔维修只在此种场合是对的,但他在未来的世纪将是错的。”这一启蒙主义者的乐观主义在《拉摩的侄儿》中动摇了。把所有的希望置于怀疑之下是需要极大勇气的,因为狄德罗本人和他出版《百科全书》的战友为了确立这些希望进行了毕生奋斗。

小说《宿命论者雅克和他的主人》(1773年,1796年出版)对于思想家和艺术家狄德罗来说,在许多方面都具有总结性。与所有早期作品相比,狄德罗在这本书里大大扩展了叙述的范围,这本书里既有地点和城堡,又有大车店,有农民的草房,也有城市的街道,还有乡间土路;小说中的人物既包括有贵族,也有农民,有僧侣,有军官,有商人,有小饭店老板,有痞子,有上流社会的太太,有交际花。与《修女》相比,《宿命论者雅克和他的主人》有欢快、乐观的享乐至上主义的特点,使人情不自禁地想起拉伯雷和文艺复兴时期的短篇小说作家,想起流浪汉小说的传统。《宿命论者雅克和他的主人》中有对现实社会的赞颂,有为能够促进人们舒适和快乐的一切所作的辩护。

小说中雅克的形象也是新的,作者对其欢喜有加。同时雅克不属于特权阶层,他是一个农民的儿子,是一个仆人,这一点也很重要。作者正是用雅克的观点来评判周围的世界和这世界上的人。雅克的形象明显地也是对《天真汉》和《老实人》的主人公的修正,因为狄德罗刻画的是出自社会底层的“高度觉悟”的人的代表,在雅克身上结合了智者和“老实人”的特点。狄德罗经常强调雅克的智慧高于主人的优势,与雅克的主人在一起时十分无聊,因为他脑子里“很少有思想”,他不是在生活,而是消极地生存。狄德罗所刻画的世界充满了不和谐和矛盾,其中有许多荒谬的事情,这些东西早已在雅克的主人这个富裕的无所事事的贵族的生活形象中有表现。这种荒谬在雅克先前的主人、大尉的行为中也表现得同样清晰。大尉充满了骑士精神,即喜欢与人决斗。在被剥夺了这一“乐趣”之后,他就堕入了郁郁寡欢,恹恹欲死。嘲笑大尉、嘲笑他生存的无益、讥笑主人的荒谬生活,狄德罗是在把整个封建制度作为对象进行嘲笑。与封建社会富裕和花天酒地相对立的另一端是赤贫。雅克每一步都可碰到这种赤贫。比如雅克讲到,有一个贫困的妇女,她刚生了孩子,却连一块用来裹婴儿的破布都没有,还讲

了有一个年轻姑娘，失去了工作，也就没有了面包充饥；还有那些半裸体半饥饿的孩子，他们的妈妈没有东西来养活他们，还有一个农民为了还债，卖掉了他的犁和马。

雅克不仅对生活进行思考，而且他还是某种世界观的代表。根据他的世界观，世界上主要的东西是发生在意识之外的客观过程。人的意志不是自由的，人无权想干什么就干什么，因为他的行为是受客观过程决定的。

雅克反对并批评文艺复兴时代提出的对现实的个人主义观点，他的世界观正是在与这种观点的冲突中展示出来的。雅克的观点反映了狄德罗本人的世界概念，狄德罗坚决反对不是从客观世界的状况出发，而是从主观意愿出发的人们。他对骗子、小偷、滑头进行打击，他们在他的笔下纷纷遭受失败。修士让的故事、骑士圣韦恩等人的故事均是如此。在饭店女老板向雅克讲述的德·拉·鲍麦列夫人的故事中，狄德罗似乎是在发展文艺复兴时代的传统，宣布人捍卫自己内部尊严的权利是合法的，为德·拉·鲍 136 · 麦列夫人对德阿西侯爵的报复平反，指出这一报复是高尚的。同时作者又以自己的整篇小说表明，个别人试图改变世界的企图是徒劳的。现实比他的计划强大得多。德·拉·鲍麦列夫人想惩罚侯爵的背信弃义，让他娶了一个妓女。但她没考虑到她周围人的内心世界，只把他们当作盲目的武器来使用。于是她遭到了失败：妓女爱上了侯爵并使他得到了幸福。

但在雅克看来，与人的意志自由、与将人置于世界中心的人类学世界观进行的斗争，并不意味着恢复对神作为最高力量的信仰，因为，按雅克的想法，高踞于人之上的是大自然。主人公宣布，一切都是“上天在不为我们所知时安排并固定下来的”，他补充道，是“大自然创造了雅克和他的主人”，并劝告主人“不要与大自然的意志对抗”。在小说的另一个地方作者说：“我们老以为，是我们在控制着命运，而事实上是它总在控制着我们”，并用下面的意见补充了这一想法：“命运对于他（雅克）来说就是涉及他的一切或他所碰到的一切：他的马、他的主人、修士、狗、女人、骡子、乌鸦。”命运溶解在现实的实际生活之中，溶化在人们中。狄德罗在写这一点时，当然免不了要顺便进行一番直接的反宗教的抨击。当雅克把最后的一点钱给了贫困的妇人之后，强盗向他扑过来并把他痛打了一顿，他的主人对此大惑不解，讽刺性地向被人们认为“集一切完美于一身”的上帝投诉，责备他不该容忍强盗不受惩罚地攻击雅克。

总之，整篇小说贯穿着一种所有发生的事都是严格预定的思想。确实，这一思想的一再重复常常具有一种嘲讽性的潜台词（“在您等我的时候，上天已经预先决定了，您肯定会熟睡并且肯定有人会把马牵走”）。但这种嘲讽并不破坏小说的哲学构想。

宿命论问题在十八世纪具有特别的意义。这里说的是必须在上帝神启的位置上确立自然的必要性、自然和社会发展的规律性的问题。宿命论根本不会导致雅克无动于衷或者逆来顺受。主人公不属于那种对什么事都安之若素，对什么都不感到高兴或者痛苦的人。他在“努力防止恶”，决不轻视“小心谨慎”，并会“对不公正的人生气”。他认为，对不公正产生的愤怒，是根本不同于“狗咬投向它的石头的那种狂暴”的某种东西，因为狗的狂暴只是对暴力的无意识抗议。同时，对于狄德罗来说，施暴者本身也不具有超越人的能力的盲目自然力，而是可以使其产生恐惧的有意识的活物。雅克宣称，被狗咬的石头“你不能让它改弦更张”。不公正的人则是另一回事，“棍子可以教训”他。雅克把施暴者看成现实生活情况的一部分，现实生活之外没有任何彼岸的东西。

作为《宿命论者雅克》的作者的狄德罗，与斯特恩有过不少接触。他高度评价 K. 斯特恩的小说《特里斯特朗 · 商第传》（他在 1762 年 10 月 7 日给 C. 沃兰的信中写道：“这本书如此古怪、如此充满智慧而且令人欢乐——一个地地道道的英国拉伯雷！”）。

如果说人们对《拉摩的侄儿》进行研究并发现，这本书在对“破碎意识”的辩证法分析上与斯特恩有类型学的相似的话，那么《宿命论者雅克》就在叙述手法上与斯特恩近似；狄德罗在小说情节展开过程中引用这位英国作家的话看来不是偶然的。小说结构的新奇别致，作者的经常出现并参与事件进程，情节的频频间断，老是推迟雅克讲述他的历险故事的延缓法，等等，也使人想起斯特恩。同时，两人的分别也很重要。狄德罗远没有强调那种像斯特恩解释自己小说新奇别致的理由时所说的那种作者的主观意志。相反，狄德罗反对那种无所不能的作者，他想象自己好像什么都了如指掌，仿佛一切都取决于他的幻想，因为他可以随意让自己小说的人物做他认为应该做的任何事。狄德罗否认艺术家无计划地自行其是，因为他不认为自己的作品是“寓言”，即“虚构”，他直截了当地宣称，他不是在“写小说”，因为他“不喜欢小说”，他肯定地说他的作品不是小说，而是从属于“真实性”原则的“故事”，只依据“真理”或者“真相”。

狄德罗的世界观念的基础是一种信念，即认为现实比艺术家的主观幻想要丰富得多，不管诗人的想象多么丰富，也无法造出可以在自然界找到的奇异现象。正是这种信念迫使狄德罗抛弃通常的单线叙述手法，让他从一个空间范畴转到另一个空间范畴，从现在转到过去，从过去搬到现在，不仅顾及到客观现实中正在变为现实的东西，而且要顾及讲述正在发生的事情的人的主观特性，时而偏向指摘一方，时而偏向赞颂一方，时而夸大一切，时而缩小一切。狄德罗描写自己的人物性格是如此复杂，他注意他的

多重品格、他的内心矛盾。在这个方面狄德罗的最后一部剧作《他好还是坏》(1781年,1834年出版)使人产生浓厚的兴趣。

这部剧本的主人公——作家阿尔端,在整个事件过程中都被卷入自己众多亲友熟人的命运中,他极力为他们效劳,采取了各种手段,甚至不那么光彩的手段。在这个世界中,好的东西和坏的东西复杂地交织在一起。先天美德的思想嘲讽性地不见了,与狄德罗特有的善一定战胜恶的启蒙主义信念紧密相关的幻想破灭了。不论是阿尔端还是别的人物,都没有被写得像拉摩的侄儿或者《宿命论者雅克》的主人公那样突出和鲜明,但即使他们也在帮助评价艺术家狄德罗最重要的探索方向,即他努力在人物的各种品格,有时甚至是相互对立的品格的辩证统一中揭示人的性格。

狄德罗对文学和艺术中的新潮流十分敏感。比如,可以举他对里查逊的赞扬为例(《里查逊颂》,1761年)。看起来,这位温和的英国作家与百科全书派领袖之间似乎很少有什么共同的东西。但狄德罗准确地指出了他的作品中那些已经证明了力图刻画复杂心理现象的特点,即那种不仅已经预示了感伤主义,而且预示了十九世纪现实主义艺术发现的倾向:"我听到了欲望的真实声音,我看到了自私和虚荣的动机如何以众多不同的方式启动;我成了许多事件的见证人,我觉得我取得了经验……"

作为一个思想家和社会活动家,作为一个艺术理论家和文艺散文大家,狄德罗是法国启蒙运动繁荣时期的光辉代表。

狄德罗最深刻和丰富多彩地揭示出理性思想,同时已经在某种程度上克服了启蒙运动早期阶段的唯理性主义的片面性,沉重地打击了古典主义的美学体系,他干劲十足地促进了十八世纪西欧文学中的启蒙现实主义的形成。

9. 卢梭

法国启蒙运动激进派的最光辉代表让-雅克·卢梭(1712—1778)是欧洲感伤主义的奠基人之一。他与当时主要活动家们的思想分歧常常具有公开冲突的形式。伏尔泰曾嘲笑卢梭的民主主义思想;而卢梭则因他认为的对贵族政治观点的让步,而对伏尔泰进行了不可调和的批判。卢梭不接受百科全书派的唯物主义;他提出情感来与伏尔泰和狄德罗的唯理性主义相对抗。当时,大多数启蒙主义者都认为戏剧是一个讲台和论坛,而卢梭却谴责戏剧败坏了习俗;他因此与达朗贝尔吵翻并拒绝参加《百科全书》的工作。无神论者狄德罗对卢梭的宗教思想十分生气。但在历史的远景上,卢梭却是伏尔泰和狄德罗反对封建制度及其意识形态的总的斗争中的战友。

卢梭是《论科学和艺术》(1750)、《论人类不平等的起源和基础》(1755)、《民约论》(1762)的作者,他站在第三等级社会底层的立场发言,无怪乎他与日内瓦紧密连在一起并为自己的平民出身而感到自豪。他批评人类的文明进步,因为这种进步并没能使人们的生活轻松,没有促进人民的福利,没有消灭人民的贫困。贸易的增长和工艺的进步,民族国家的形成,科学和艺术的发展,不仅没有促进美德和道德的提高,而且相反,还加强了人们游手好闲、懒惰寄生、伪善、虚伪、虚荣,道德败坏、崇尚时髦和繁文缛节的倾向。卢梭认为,社会上人与人之间的不平等,也是当代社会道德逐步恶化的原因。他认为,之所以一方面游手好闲、奢侈、娇气柔弱,另一方面贫穷、无权、奴隶制、暴政,其根源就在于财产的不平等,在于存在着富裕和贫穷,在于私有制的确立。

在反对社会不平等、专制和奴隶制的时候,卢梭提出了社会的民主宪法、社会的共和制组织的思想。如果说第一阶段的启蒙主义者孟德斯鸠和伏尔泰在与封建制度的斗争中还不够彻底,还局限于开明专制主义概念的话,那么卢梭就只相信人民的集体智慧,认为民众反对国王的斗争是合法的,他宣布公民在法律面前平等是社会的基础,他肯定人民的主权,认为不论是执行权还是立法权都应该属于人民。卢梭紧跟在斯宾诺莎、洛克、霍布斯之后,认为,国家是由人建立的(而不是像神权政治理论的卫道士所宣称的那样,是由神建立的)。人们相互之间应该自觉地缔结“社会契约”,建立民主政权,并以此把被统治阶级剥夺的天生自由和权利还给人民。

· 138

民主主义,对达官贵人和富人,对社会不平等的憎恨,也决定了卢梭反对艺术的美学思想,他认为艺术只是培植享受而忽视道德理想。卢梭在《致达朗贝尔的信》中把戏剧看作腐蚀社会的力量,这不是偶然的,因为他认为,戏剧是模仿生活,重现生活中的贪欲和恶习,所以戏剧思想本身是不道德的。他总体上以一种怀疑态度对待艺术,因为他把艺术看成加强封建制度和专制君主制的工具。他也不相信揭露现实的艺术。比起反对暴君的英雄性格来,他更看重诚实和朴素的原则、摆脱等级偏见的普通人形象。他觉得只有音乐是个例外,他从小时候起就对音乐特别感兴趣,在这个领域具有非凡的天才。

卢梭在自己的创作中对教育问题特别注意,为教育专门写了整整一本书,即小说体论著《爱弥儿》(1762)。如卢梭所论述,教育是用来帮助人发展自然赋予他的健康和道德基础的。作为教育家的卢梭否定一切施予自然和个人的暴力。根据卢梭的想法,教育者应该使儿童养成富有同情、宽容的人格,去掉他身上的专制和暴虐特点。

与此同时《爱弥儿》这本书也包含了“萨瓦副主教的忏悔”,这是不受教


DISCOURS

SUR L'ORIGINE ET LES FONDEMENS DE L'INEGALITE PARMI LES HOMMES.

Par JEAN JAQUES ROUSSEAU

CITOYEN DE GENÈVE.

Non in depravatis, fed in his quæ bene fecundum naturam fe habent, confiderandum eft quid fit naturale. ARISTOT. Politic. L. 2.

A AMSTERDAM,

Chez MARC MICHEL REY.

MDCCLV.

《论人类不平等的起源和基础》扉页 卢梭
1755年 阿姆斯特丹

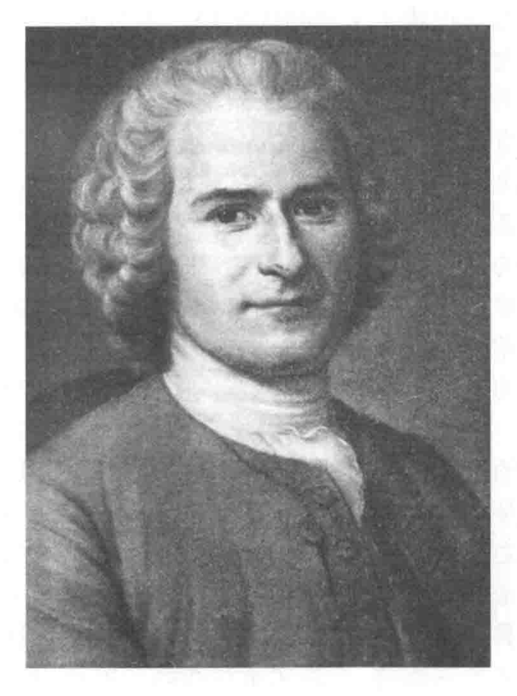
会教规和指示约束的自然宗教说教。卢梭既受到教会的迫害，但同时又激起了坚定地站在唯物主义立场的狄德罗和百科全书派其他人的愤怒。法国启蒙主义思想发展道路的复杂性就表现在这里。作为社会底层的民主主义思想家，卢梭也反映了这些底层的宗教情绪，所以在大革命年代，雅各宾人的政治激进主义会与对"最高社会"的崇拜结合在一起，这不是偶然的，因为"最高社会"的思想来自卢梭。

卢梭的主要艺术著作有《新爱洛绮丝》(1761)、《忏悔录》(1766—1770)、《一个孤独散步者的遐想》(1772—1778)，一方面，从作家的反封建观点，另一方面，考虑到他在启蒙运动思想家中间的特殊位置，这些著作都是完全可以理解的。

卢梭的小说《新爱洛绮丝》建立在平民圣普乐所属的"新人类"与封建社会之间的冲突之上。主人公的敌人是男爵代坦日，他是一个浸透了等级偏见的人。作家是站在这些"新人类"一边的，这在小说中，包括在揭示人物心理的手法上都有所反映。

139 · 卢梭笔下的心理描写，就如马里沃、普雷沃、狄德罗笔下一样，具有一种敌视旧制度的反封建的好斗色彩。怪不得在《新爱洛绮丝》中，不是所有人，而只有圣普乐，他的爱人朱丽，朱丽的女友克拉拉，圣普乐的朋友爱德华大人和朱丽的丈夫德·伏尔玛，即"新人类"才拥有丰富的内心世界。正因如此，连《新爱洛绮丝》的体裁本身也是理所当然的。这部小说采取的是书信形式。被刻画的世界必须经过人物的领悟和思考后才能进入其中。卢梭的"新人类"很乐意写信并写得很多，他们在信中展示自己的内心世界。很能说明问题的是，男爵代坦日没有写信的习惯，他信写得很少，只有在非写不可时才写。我们还要指出，卢梭笔下的人物，圣普乐本人也好，朱丽也好，克拉拉也好，爱德华大人也好，德·伏尔玛也好，都是有知识的主人公，善于思考，有见地，经常就经济和教育问题、宗教和美学问题进行争论；他们对决斗，对意大利音乐，对人自杀的权利、人有没有意志自由发表意见。

除了人物的社会决定性以外，人物体现的心理类型对于卢梭来说也很重要。作家不承认"笼统的人"。他坚持气质的分别，说人有易受感动的人和冷淡的人。圣普乐和朱丽属于第一类，德·伏尔玛则属于第二类。但即使在这里也有细微的差别。卢梭的每一个人物作为独特的性格混合的载体都很有趣，并且他们的性格不仅是由人物的客观地位决定的，而且是由于他们属于的某种心理类型决定的。朱丽的父亲不仅是个以自己的身份自夸的贵族，而且还是个不愿意抛弃自己的旧观点的执拗老头。圣普乐高尚、多愁善感，然而却性格脆弱。



卢梭 坎滕·德·拉都画的肖像 1752年
日内瓦博物馆

对于理解圣普乐的形象以及整个小说来说，小说的头两部分和它的最后三部分（四、五、六）特别重要，而第三部分可以看作是过渡部分。在第一、第二部分中，圣普乐被描写成首先是一个热恋中的人，而在第四至第六部分中则是一个摆脱情欲变得高尚的人。有一种观点认为，小说的头两部分才表现了作为创新作家的卢梭的立场，而《新爱洛绮丝》的其余部分则是某种倒退：卢梭开始是把本能的情欲置于理智之上，而在书的下半部分似乎对官方道德作了让步。但是卢梭本人却认为，《新爱洛绮丝》的最后部分才恰恰是最重要的（因而是最成功的），至于头两部分，他同意狄德罗的意见，觉得有点"琐细冗长并辞章华丽"，是某种"热昏的胡话"（《忏悔录》）。当然，在《新爱洛绮丝》的头两部分中，反对社会教条和偏见的叛逆主人公的形象非常引人入胜。正是这一形象对十八世纪最后三分之一时期的世界文学，特别是对属于"狂飙突进"流派的德国作家克林格、伦茨、青年歌德、青年席勒等，产生了巨大的影响。小说最后几部分的影响只是在稍晚时候才表现在司汤达、列夫·托尔斯泰的创作中，而且这种影响还不是直接的，而是间接的。对于十八世纪的作家来说，《新爱洛绮丝》的头两部分是主要的。

《新爱洛绮丝》中表达了两种培养个性的观点。其中之一属于圣普乐，

另一种属于朱丽和伏尔玛。圣普乐认为，对人进行再教育是可能的；他认为，唤起一些本性，克制另一些本性，压制欲望，就可以达到这一点。伏尔玛与圣普乐展开了激烈的争论。他反对“修改天性”的意图。每个人都有自己的气质，自己的内部组织。伏尔玛赞成根据性格进行差别教育；他坚决反对压制人的自然品质的意图。伏尔玛认为，有的人说成是天生倾向的恶习，实际上却是坏的教育培养出来的。恶棍的嗜好，如果被理智地引导的话，也能变成大优点。朱丽同意伏尔玛的看法，但她比他更进一步，她怀疑把坏蛋变成有美德的人，使人的所有天生倾向都转向美好的可能性。她觉得，关键任务不是要对人进行再教育，而是要教育儿童。这是一个很大的差别。卢梭认为，“新人类”只会出现于将来。

把《新爱洛绮丝》作为小说来解释，认为它的高潮是头两部分，这跟所谓的圣普乐和朱丽的投降有很大关系。但是应该记住，这些看起来的让步不是在敌对力量的压迫下，也不是因为害怕它们而做出的。对于朱丽来说，之所以让步是因为她旁边存在其他人，她不想损害他们的利益。她拒绝与圣普乐结婚只是因为可怜自己的父母，首先是自己的母亲。父亲作为暴君，想让她服从自己的意志，但这并不能使她害怕。对朱丽起作用的不是父亲的威胁，而是父亲跪在她的面前，请求她可怜他的白发，不要让他因痛苦而死。爱德华大人曾劝告朱丽从父母的家中跑到英国去，在那里与圣普乐结婚并住在爱德华的庄园里，也正是基于可怜，朱丽才决定拒绝爱德华大人的建议。朱丽不希望给父母致命的一击。

圣普乐拒绝朱丽，不是为自己的命运害怕担心，而只是因为希望以此种方式使朱丽及其母亲免受她的父亲的愤怒和狂暴之害。

《新爱洛绮丝》的前一半，准确地说，它的前两部分，主要是围绕圣普乐写的，他在这里与代坦日男爵之类的人和与他的文化不同的人管理的那个敌对世界抗争，圣普乐在写信谈自己在巴黎的生活时讲述了这个世界。圣普乐被刻画成了没有任何背景的人。我们不知道他来自何方，我们也不能准确知道，他的父母是什么人，他的童年和少年时代是怎样度过的。这是一个孤独的人，一个漂泊者，正如他在给朱丽的信中所说，是一个“失去家庭和几乎没有祖国的人”。我们甚至都不知道他的姓名，我们只知道，他的名字是克拉拉臆造出来的假名。

但小说并不局限于体现在圣普乐和代坦日男爵身上的新与旧的对比。还在小说前两部分，朱丽的女友克拉拉、圣普乐的朋友爱德华大人，就已经在发挥很大的作用。他们站在男女主人公一边，尽力为他们的爱情辩解：爱德华为他们的婚礼奔忙，在代坦日男爵面前为他们说话，请求他把朱丽的手交到自己朋友的手里。在朱丽的父亲拒绝了圣普乐之后，爱德华大人

和克拉拉为这对恋人出主意，给予他们精神支持，试图保护圣普乐不受暴怒的朱丽父亲的敌对行动的伤害。考虑到代坦日有可能进行的报复，他们说服圣普乐拒绝朱丽，也让朱丽拒绝圣普乐。在《新爱洛绮丝》的下半部分，主人公与他的朋友的立场更加接近，而且现在朱丽和她的丈夫德·伏尔玛也参加进来。现在主人公及其意识不是在与周围世界的对立中，而是在它的背景下展现。他出现在朱丽·德·伏尔玛家中时已经是作为她的孩子们的家庭教师了，克拉拉在丈夫死后也来到这里，而后爱德华大人也来了。

朋友的形象完全改变了《新爱洛绮丝》中艺术作品的气氛。未来社会的这种惬意的、友好的环境、特殊的乌托邦，对于作为启蒙主义活动家的卢梭来说是很典型的，个体在其中起作用的集体的原则对于启蒙运动是具有极大意义的。

乌托邦思想和揭露态度组成了卢梭对待世界的同一态度的两个方面。而且卢梭明显不满意伏尔泰某些作品的单方面的、否定的揭露倾向。所以卢梭对《天真汉》的作者伏尔泰在这方面的攻击是很典型的，他批评伏尔泰对世界上正面因素估计不足，在卢梭看来，是怀疑主义太多。正如卢梭晚些时候承认的，他不容许在自己的小说中，也就是在他的主要人物的环境中，出现“不管是竞争，是争吵，还是嫉妒”，因为他不希望“给一幅快乐的图画蒙上阴影”。然而，小说的结尾却是悲剧性的：作者对善与恶力量的对比估计得很现实。

· 141

《新爱洛绮丝》的结局有趣还因为，它把卢梭自己提出的关于重建性格的论题置于怀疑之下，或者至少加上了很大的局限和修正来加以解释。朱丽在临死前向圣普乐承认，她长时间欺骗自己，似乎她已经不再为对他的爱情所痛苦了。她千方百计努力抑制自己的感情，但是不管怎么努力，这种感情仍然保持着，只是隐藏在她的心中而已，只有在她已完全丧失了力气时，这种感情才又复苏了。在朱丽给圣普乐的最后一封信中，关于神的想法比以往任何时候表现得都更强烈。临死之前女主人公的立场，与卢梭在“萨瓦副主教的忏悔”中所处的立场有些相近。

卢梭的《忏悔录》是自传与小说的奇特综合。它写的对象是一个具体人、一个确定的个人即卢梭本人的生活。作者对自己的生活道路，自己的历史在进行回顾、梳理、思考并进行艺术总结。他在其中发现不仅作为特定的人，而且作为一般的人所特有的特点。于是自传与小说靠近了。

卢梭在《忏悔录》中所表达的立场，与《新爱洛绮丝》作者的立场的主要区别在于，1761 年，他还对瑞士的、日内瓦的共和制存在幻想，认为，在封建的、专制的法国之外，在远离巴黎的地方，还可能有一个和谐的社会。从六

十年代后几年，特别是从七十年代开始，卢梭彻底抛弃了自己的幻想，尽管很早以前他的这些幻想比起其他启蒙主义者来要明显小得多，也弱得多（比如，他从来都不相信“开明专制制度”的思想）。

无论如何，他论证道，“道德败坏到处都是一样的”，“欧洲任何地方既没有道义，也没有美德”。一方面，他变得更加清醒、更加实际，另一方面，他开始倾向于悲观主义，看一切都很凄惨，他成了浪漫主义作家夏多布里昂、瑟南古、诺迪耶等人的先驱。卢梭的清醒、讲究现实在《忏悔录》的第一至第四卷中表现得最充分，而他的悲观主义则表现在《忏悔录》的第七至第十二卷和《一个孤独散步者的遐想》中。

卢梭在《忏悔录》中仍保留着他贯穿在论文和《新爱洛绮丝》中的那种自由和独立的热情，那种平民的原则。《忏悔录》的主人公特别珍视自己的心，因为心中具有他受祖国日内瓦共和国和普卢塔克感召而生出的“英雄主义和美德的修养”。他发现，成为一个自由和具有美德的人，一个高于财富和达官贵人的看法的人，这种可能性是崇高的，也是美好的。他“崇尚”自由，憎恨受束缚、服从、贫困，他珍视钱包里的钱，不过只要它们足以保证他的独立就行了。卢梭在《忏悔录》中表达的反专制志向是与蔑视沙龙的、贵族的文化联在一起的。主人公憎恨他不得不生活于其中的那个社会，因为生活其中，他经常感到将他这个平民与贵族隔开的鸿沟。

《忏悔录》主人公对现存制度所持的反对派观点不是一下子形成的。在头几卷中他还幻想改变自己的平民地位，在等级的阶梯上爬得更高些，成为一名大使馆秘书或者军官。但是，逐渐地，他越来越明显感到自己与现存制度格格不入，因而越来越远离它，他对朴实无华的生存方式的崇尚也被他用来与统治阶级的生活、它的某种考究和浮华相对立。他不满足于仅仅对严格的安贫乐道和美德的原则作宣传，还试图使自己的地位与这些原则相适应：于是他拒绝了税务主任出纳员的职位，放弃了升官发财的企图。

在《忏悔录》中，对统治阶级文化的否定和与之决裂，是与对社会底层、对农民、对人民的同情的增强同时发展的。比如，在第四卷中讲道，主人公碰到一个农民，他把酒和粮食藏起来不让消费税检查员和收税官看见。这个农民给主人公心里播下了对压迫不幸的人民的人的“不可调和的仇恨种子”。他从农民家中出来时十分愤懑并深受感动。

《忏悔录》的主人公把人民的道德原则看得高于一切，他解释，这是因为，青年时代他主要周旋于人民之中，他遇到的善良人，远比他晚些时候处于“高贵的人圈子”中时遇到的多得多。这是由于，人民经常让人知道自己的天然品格，而在贵族中，这些品格被完全压制住了，在个人感情下面隐藏的通常只是算计和虚荣。

卢梭认为，现实的真实情况形成人的性格、人的心理。因此，在《忏悔录》中人被作者看成他所处环境的从属现象。《忏悔录》的主人公生活在父亲的家中时胆子大，而生活在叔叔家中时就谦虚谨慎，当他到版画师家中去学徒时就变得懦弱、沉默、阴郁。在与德·瓦朗夫人见面后，在版画师那里失去的“热情重又回到他身上”。但是，在证明性格的某些特点是环境的产物时，卢梭对这一原理作了重要修正和补充。他将性格中人天生具有的嗜好与作为环境和别人影响结果的嗜好区别开来。他以此分离出性格的基本核心，即性格中不同于随着时间推移出现在人身上的补充特征的那种主要成分。卢梭多次讲过，如果《忏悔录》的主人公想克服自己天生的某些特征，进行自我改造的话，他会成为一个不像他的另一个人，成为一个人们可能“把他当另一个人”的人。与此同时，他承认，主人公会“恢复”自己的天性，恢复自我，重新成为自己先前那样的人。当主人公到巴黎后，他就“不再是他自己”了。在巴黎待了六年，离开之后他又重新成为他先前那样的人。

《忏悔录》中所刻画的人，即使与普雷沃和狄德罗笔下的形象相比，也要更加复杂和多面。性格的潜能是无止境的。性格的天然核心与人同时诞生，并且似乎独立于他的生活环境，与环境相对立，不仅包含有现成的、稳定的特点，而且包含有情绪突然爆发时和思想突然产生时表现出来的、经常与已经形成的性格背道而驰的特点。客观环境只是这些思想和情绪出现的导火索，它们的基础则存在于性格的主要成分中。《忏悔录》的主人公，用它的作者的话说，“有时是那么不像自己，简直可以把他当成一个性格与他本人性格完全相反的人”。

由于从性格中分离出蕴藏着未被揭示的无穷无尽潜力的初始核心，卢梭就为十九世纪的心理描写小说铺了一条路，在某种意义上预示了司汤达、列夫·托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的发现。他已经开始考虑人的生活中各种神秘的、尚未被理性弄清的非理性感情和行为所起的巨大作用问题，这些感情和行为在晚些时候被叫作无根据的感情和行为，不过那已是二十世纪的事了。同时，卢梭使性格的初始核心成了不依赖于外部世界而相对独立的东西，外部世界则只能在人的身上形成他获得和失去的“动态”品质。因此，他就在《忏悔录》中保持了一种意识对现实的相对独立性，一种对作为特别复杂现象的人的精神生活的特殊兴趣，这种人在《新爱洛绮丝》中就已存在，并且在许多方面是作者的前人所不知的。他在《新爱洛绮丝》中直接宣称，他的作品的目的是提供一个关于主人公“心灵历史”的准确表象。

在卢梭的《忏悔录》中，对其他人的兴趣和对客观现实的兴趣与作者聚

精会神于主人公的内心世界是结合在一起的。这就是为什么主人公能够轻易地忘记自己的“不幸”(即现实生活的事件),却不能“忘记”自己的“错误”,不能忘记“善良的感情”(即作为他“自我”的组成部分)的缘故。他可以“忽略事实”并改变它们的次序,但却既不能在他感觉到的事情上,也不能在他的感情迫使他干的事情上犯错误。正因如此,意识、回忆在《忏悔录》中具有优势地位,而把感觉和领悟挤到了次要位置。《忏悔录》的主人公清楚看见的只是他远离过的东西,“离开”现实时回想起的东西。那时一切东西都回到了他身边:他记起了地点、时间、语气、观点、手势、环境;任何东西都没有被他忽略。

如果说在《忏悔录》的主人公生活的头五十年里命运保护了他的愿望,那么在后几十年的时间里,命运就完全与他背道而驰了。在他的愿望和地位之间形成了经常的矛盾。在第七至第十二卷中,主人公是不幸、背叛、背信弃义的牺牲品。他在巴黎和其他城市受到迫害,在农村他被当作会变化的妖人受到追捕,教会在布道时对他进行攻击,他的信件、有些著作被偷,他被从法国、日内瓦、伯尔尼、纽沙泰尔、圣皮埃尔岛驱逐,他家的玻璃被砸,当他上街时人们用石头掷他,威胁要取他性命。他成了被社会永远抛弃的人,成了一个衣食无着的孤独的人。他又老又病,受尽生活风暴的蹂躏,由于多年的担惊受怕和颠沛流离而疲惫不堪。

143·

外部世界现在与主人公是敌对的,一步不离地对他进行跟踪。主人公相信,甚至在他的房顶上也有眼睛,墙上也有耳朵,他处在特务和奸细的包围之中。正如他在《忏悔录》的下半部所显示的,外部世界已丧失了明确和清晰的轮廓而裹在“肮脏勾当的迷雾”中。主人公感到自己处于黑暗的统治之下,因此他特别害怕黑暗。他被一种秘密包围着、惊扰着,多年后他才对此秘密稍微有所了解。这种敌视,主要的是现实的不可认知性,在这里首先已经没有了自己的社会历史意义:反对主人公的不是封建世界,而是一般的世界。于是心理描写变了样,失去了自己的现实基础。这已经在《忏悔录》的下半部显露出来,但在卢梭生命的最后几年所写的《一个孤独的散步者的遐想》中才变得特别明显。

在该书中,阴谋和迫害的气氛仍然保持着,甚至更加浓厚了,孤独的旋律加强了。《一个孤独的散步者的遐想》的主人公感觉自己在地球上就像处在外星球上一样,没有亲人,没有朋友,没有交谈的人。人们都像外人、陌生人一样,他看他们就如已经丧失了任何“道德原则”的“行尸走肉”一般。

书中一边赞美孤独,一边抛弃对所有人的幸福未来的幻想,二者紧密结合、相辅相成。在先前所幻想的普遍福利的位置上,如今换上了关于独自

幸福的设想。以前主人公具有一颗爱好交际的心，现在他已远离其他人，但却没忘记自己。以前独自散步在主人公看来是荒唐和寂寞的，而现在他感到兴高采烈。只有当他抛弃了社会志向之后，他才能充分地享受自然及其全部“魅力”。

卢梭用《新爱洛绮丝》和《忏悔录》的主人公及其强化的内心生活来对抗封建的、专制主义的社会。《一个孤独的散步者的遐想》的主人公则成了一个隐士、厌世者，他憎恨各个阶层的人。对于他来说，最野蛮的自然界也比充满了仇恨和背叛的恶人的世界更亲切。在森林的荫覆下，他物我两忘，自由、平和，就像别的人已经再也不存在一样。他把孤独看作自己对世界关系的自然基础。敌对世界对于他实际上已是无关紧要的了。这一点就是《一个孤独的散步者的遐想》与《忏悔录》最后几卷的区别。他全神贯注于现时的自己和自己的内心状态，甚至没有对过去的回忆，也没有对未来的幻想。

还有一点也同样重要，那就是，这种感觉是一种充分满足的感觉，因此恰恰没有因对外部世界未加分析地整体感知而产生的悲剧味道，就如《一个孤独的散步者的遐想》的作者自己所指出的，这种感觉的流动是没有任何“心灵的积极参与”的。主人公是消极的，让自己的思想和感觉毫无阻碍、毫无拘束地流淌，让它们随着自己的想象任意翱翔。抛弃对现实的分析感悟使得非理性的东西占了上风。《一个孤独的散步者的遐想》的主人公不是平白无故地讲述自己心灵的无意识活动的；他懒散地在林中山地间徜徉，“不敢思考”，“不用思考来为难自己”，只感到自己的存在。

《新爱洛绮丝》和《忏悔录》的前半部分集中了卢梭主义最先进、最革命的方面，这些东西在早期的论文中、在《爱弥儿》中以及晚些时候的论文《民约论》中都有所显露。卢梭在这里首先是作为一个公民，雅各宾派成员罗伯斯庇尔和圣茹斯特的一个先驱，毫不隐瞒自己对“旧制度”的仇恨，幻想着民主共和国，幻想着新的教育制度培育的新人。

《忏悔录》和《一个孤独的散步者的遐想》的后半部分则浓缩了卢梭主义中与他在十八世纪法国社会斗争中所处特殊地位有关的其他方面。

鉴于政治上的进步性和激进主义，正如雅各宾专政所显示的，卢梭主义促进了资产阶级革命的胜利，但与此同时，卢梭主义中也包含有脱离现实和与世隔绝的心理因素，更有甚者，还有向非物质世界、向神、向宗教求助的意思。卢梭学说的这种两重性也表现在作家创作范围之外。

让-雅克·卢梭对十八世纪的法国和世界许多作家都有决定性的影响，不仅在七十和八十年代如此，而且在稍晚一些时候，在浪漫主义统治的年代也是如此。“卢梭主义”这个概念涵盖了与卢梭的世界观和创作有关的 · 144

范围很广的现象，但它最经常被当作感伤主义的同义词来使用。

10. 感伤主义的发展 梅尔西埃 贝尔纳丹·德·圣皮埃尔

十八世纪下半叶法国散文包括小说的发展，是在卢梭的强大影响下进行的，也就是说，是在感伤主义的范围内进行的。众所周知，这个流派的特点是独特的“崇尚感情”，这与其说表现在它与理性的对抗，不如说是表现在提高了对个性的兴趣，表现在环境，包括自然界对个性的制约性上。

在属于感伤主义或者无论如何与感伤主义有关系的作品中，首先应该指出的是梅尔西埃的戏剧、小说和随笔，勒蒂夫·德·拉·布雷顿七十至八十年代创作的作品，以及贝尔纳丹·德·圣皮埃尔的中篇小说《保罗和维吉妮》(1787)。

路易-塞巴斯蒂昂·梅尔西埃(1740—1814)的高知名度首先是由他的剧作《逃兵》(1772)、《穷人》(1772)、《法官》(1774)、《醋商的小车》(1775)等带来的。

梅尔西埃在自己的戏剧中继承了狄德罗的传统，即描写不属于社会上层人物的方针。他紧随狄德罗，从正面人物形象上抹去了滑稽、贬低的色彩，像狄德罗一样，常常展示远离非常事件的日常生活。但梅尔西埃与狄德罗的差别也是很明显的。狄德罗看到的是资产阶级代表人物中脱离了旧制度偏见的新人类，他当时还认为，资产阶级与人民并非格格不入；他要么是让自己的新人直接与专制君主制的卫道士发生冲突，要么就是把他们看作反对旧社会意识残余的斗士。梅尔西埃在推出新人时，强调的是他们心地的宽容和人道主义，他们的谦逊和勤劳，同时，他作为卢梭的学生和追随者而写的这些人已经不是资产阶级，而是第三等级的底层人物。比如，《醋商的小车》的中心人物是一个卖醋小贩的儿子多米尼克，《穷人》的中心人物是织布工若泽夫，等等。梅尔西埃戏剧中心人物的对立面已经不是万能的独裁者，甚至也不是与专制君主制有联系的人物，也不是像狄德罗笔下的骑士团长多维勒一样握有权力的人。他们仅仅比主人公有钱而已。比如，《穷人》中若泽夫的敌人是德·路斯，这是一个娇生惯养的富家子弟，不过其出身却是农民。《醋商的小车》中扮演类似角色的是富裕的资产者杜勒福。

在梅尔西埃的戏剧中，感伤主义通过敌人“道德上丧失斗志”的主题表现出来。在作者看来，每个人都能在道德上、精神上重生，能够改变自己的看法并回到“真理的道路”上来。梅尔西埃笔下《法官》中的德·孟雷韦尔和《穷人》中的德·路斯正是完成了从恶人向正面人物的转变之路。

决定着梅尔西埃戏剧本质的感伤主义对于他的其他著作——小说《野蛮人》(1767)和《2240年》①(1770)也很重要。在前一部小说中讲述的是殖民者到来之前美洲未开发的森林中的生活，赞美了大自然的智慧；印第安人的生存本身被描绘成了某种人间天堂。梅尔西埃的第二部幻想小说描写的是一个掌握了几小块土地的自由农人的国度；小说还描述了一些花园城市，即接近大自然的生活。梅尔西埃在这里也阐述了一种教育体系，很像是卢梭的思想(在《爱弥儿》中表述的)。但小说主要不是描述这一幸福的国度，而是对作家当时法国生活的各个领域进行批评性的评述，并做了一些大胆的社会预言，这些预言显示出，梅尔西埃并不美化自己国家的资本主义未来。《巴黎景象》(1781—1788)对普通人的兴趣也很引人入胜。作家描述了社会大变革前夕首都的习俗，在那些明显不可调和的对立中可以清晰地感到大变革的临近，梅尔西埃在自己的日常生活速写中不仅暗示了这些对立，而且强调了这些对立，让人们特别注意它们，他并且预感到它们孕育着巨大的爆炸力。梅尔西埃的《巴黎景象》是现实主义随笔传统形成过程中的早期阶段。

尼古拉·勒蒂夫·德·拉·布雷顿(1734—1806)的作品也是在感伤主义的方向上创作的。属于这类作品的首先是他的小说《一个走邪路的农民》(1775)，它讲述的是城市文明与"自然"人的冲突，说的是一个农村小伙子，涉世不深，质朴单纯，来到巴黎，受到城市文化的熏陶。而这种城市文化使他变坏，把他卷进了贪欲的旋涡，终于使他变成了一个罪犯。

·145

雅克-安里·贝尔纳丹·德·圣皮埃尔(1737—1814)的《保罗和维吉妮》是法国感伤主义的杰作，这部小说出版于1787年，即革命的前夜。书中的故事发生在法国国外、印度洋中一个失落的名叫伊尔·德·弗兰斯的岛上，一个完全区别于殖民地所属国的封建制度的环境中。保罗和维吉妮的性格是在"自然状态"下形成的，既没有蒙上等级、财富差异的污垢，也没有沾染上游手好闲的恶习。这种环境是以普遍平等(并且连书中所写的两个黑人奴隶也享有这种平等)的大家都参与劳动为基础的，不仅黑人参加劳动，而且连维吉妮的母亲——一个失去了丈夫，已经变得一无所有的法国侨民和本身就出身于农民的保罗的母亲，以及小说的所有中心人物也都参加了劳动。贝尔纳丹·德·圣皮埃尔笔下的保罗和维吉妮是没有沾染上文明社会恶习的理想人物，他们不虚荣、不自私，没有等级的距离和偏见。

小说主人公的非凡生活环境不仅通过他们的性格间接表现出来，而且

① 此处疑有误，应为《2440年》。——译注

还通过对岛上的自然风光，对岛上原始自然（茂密的植物、鸟的王国）的描写和被鸟类视作“再度升起的朝霞”的落日余晖，以及即将来临的暴风雨的描写直接表现出来的。这些画面和全景构成了一个背景，映衬出小说人物的感受。周围热带自然产生的印象一直伴随着主人公的童年，他们产生的爱情，他们的离别，保罗在维吉妮回法国时感到的被抛弃的孤独，他们的见面，他们的死。

选择保罗和维吉妮自幼生长的非凡环境，为的是强调类似的主人公是不可能在法国本土出现的。这就间接批判了统治着宗主国的等级制度，对法国社会关系的直接批评是以“老人”的话展开的。“老人”是构成《保罗和维吉妮》情节的各种事件的见证人和参与人，所以叙述以他的名义进行。“老人”讲述了维吉妮的妈妈如何来到岛上，她如何与保罗的母亲玛加丽塔会面，维吉妮如何出世，维吉妮和保罗如何长大，他们如何相爱，他们如何分别，如何死去。其实，“老人不仅述说了在岛上发生的事件，他还是个哲学家，他对法国的命运，对它的国家制度发生的变化，对国王，达官贵人，对普遍的卖身投靠，对非出身名门的人们和普通人的社会地位，对有才华的人在等级制度下的命运等等进行思考。

保罗与维吉妮之间的关系是基于爱情的，这爱情逐渐主宰了他们，但他们开始并不自知，贝尔纳丹·德·圣皮埃尔并没有将他们的关系与岛屿周围的大世界，与法国隔离开来。这个大世界终究会侵入他们的生活，有时是由富裕的没有孩子的姨妈为代表，她要求维吉妮去她那里，许诺给维吉妮巨额财富；有时是以岛上的总督和听取忏悔的神甫为代表，他们劝说维吉妮的母亲把姑娘送回法国她姨妈的身边，以此保证她的幸福；有时是以维吉妮的母亲本人为代表，因为她还没有克服门第和财富的偏见，害怕自己的女儿会受穷，她不能最终把女儿托付给保罗这个穷人和农民。在她看来，保罗和维吉妮自己所处的自然状态条件还不能算作足够充分的幸福，因为对于他们来说，不存在其他生活方式。

小说没有以田园诗般的闲适生活和两人结婚的圆满结局告终，而这正是它的力量所在。财富和地位的诱惑首先使保罗和维吉妮分离，然后又导致了他们的死亡。田园诗般的闲适生活是不稳固的，在现实中没有它的现实基础，所以它注定要以悲剧结束。

正是从这里产生出对于贝尔纳丹·德·圣皮埃尔的世界观十分重要的悲观主义主题，比如他觉得一切现存事物都是瞬间即逝的，人类历史发展是没有前途的，因为在他看来，这种发展是由高而低的。也正是从这里产生了作家的宗教信仰：怪不得他认为上帝是人的唯一庇护者，宗教是反对社会制度中令人发指的不公正的唯一支柱。

11. 绍德尔洛·德·拉克洛

佩尔·绍德尔洛·德·拉克洛(1741—1803)的小说《危险的关系》(1782)在十八世纪末的散文中占有特殊的地位。这本书不属于感伤主义范畴;书中现实主义地反映实际情况的倾向十分强烈。《危险的关系》是一部书信体小说,在体裁上是理查逊和卢梭的叙述手法的进一步发展。我们在读《危险的关系》时,接触到的与其说是它讲述的事件,不如说是对未来事件的推测,是主人公的生活计划或者是对这些事件随后的分析。与事件的计划或者与对它们的回忆有关的内心感受构成了小说的首要内容。 ·146

因为在《危险的关系》中,处在第一位的总是人的心灵的某种状态,所以小说中的许多人物都被刻画得像理查逊或卢梭小说的主人公一样,即不是他们事实上是怎么样的,而是别人看来他们像什么样的。这赋予了小说独特的内涵。比如,瓦尔蒙时而像总督夫人德·杜尔维在给德·伏朗日夫人的信中描述的那样,时而像谢茜勒·德·伏朗日和骑士唐瑟尼在他们的信中刻画的那样,时而近似于他想向德·梅特伊侯爵夫人展示的模样,等等。他或者是一个悔过的引诱妇女的人,或者是一个甘于为别人做一切事的"真诚亲切的人"、一个具有"善良的心"的非凡人物,或者是一个虚伪和危险的贪淫好色之人,既无廉耻又罪恶滔天,既残酷又恶毒,或者相反,充其量是一个试图算计别人却自己终于落入陷阱的弱者。侯爵夫人的形象也有两面、三面。她有时像唐瑟尼和伏朗日想象的那样,有时像伏朗日夫人看见并向总督夫人讲述的那样,有时又像她在给瓦尔蒙信中讲述自己生平时所描绘的那样。

小说的另一个与感伤主义传统密切相关的重要特点,是它的人物的情感感受的迥然不同,有的人的感受是假装出来的、不真诚的,而有的人则是真诚的。前者戴上了假面具,在演一种角色。后者表现的是他们确实感觉到、意识到的东西。前者在信中表达的只是设计出来的内心状态,而我们在后者的信中发现的是真实的、事实上存在的感情和欲望。属于前一类人物的有德·瓦尔蒙子爵,他引诱年轻姑娘谢茜勒·德·伏朗日和已婚妇女、总督夫人德·杜尔维;还有鼓励瓦尔蒙去干这些勾当的梅特伊侯爵夫人,她说服他去嘲笑总督夫人,去勾引她,然后当着她的面背叛她,似乎想以此向谢茜勒未来的丈夫德·日尔古伯爵报复,因为伯爵曾抛弃了侯爵夫人。属于第二类人物的有德·杜尔维总督夫人,她充满了十分虔诚、高尚的感情,把瓦尔蒙看作一个忏悔的罪人,而把自己对他的爱情看作对他灵魂的关怀;还有谢茜勒和骑士唐瑟尼,他们彼此的爱情纯洁而无暇,没有任

何别的用意,既不想欺骗谁、诱骗谁,也不想报复谁。所以难怪谢茜勒在侯爵夫人看来既愚蠢又天真,而唐瑟尼则被德·瓦尔蒙子爵看作是一个特别优柔寡断并羞于干坏事的人。

书中唐瑟尼用了大量篇幅讲述自己的感情。他热烈地爱恋着谢茜勒,为她担心,担惊受怕,不断地思念她。与此同时,瓦尔蒙以一种进行战情报告的笔法,在信中大谈自己的爱情勾当,比如,他报告说德·杜尔维总督夫人如何向他寄来一份"投降计划书",他自己如何"迫使敌人接受挑战",在挑选决战和部署地点方面取得了优势,如何施巧计使敌人失去警惕,以便让敌人惊慌失措,如何保证自己可靠的基地,以便隐蔽在里面并保持以往的战斗成果。他向德·梅特伊侯爵夫人回忆、通报自己与德·杜尔维总督夫人的爱情决斗,讲到蒂雷纳、弗里德里希、汉尼拔的情况。至于德·梅特伊侯爵夫人,她在给瓦尔蒙的信中讲得最多的不是她的感受,而是自己的复仇计划,是自己的意图、打算,是自己对其他人精神生活的干预。比如,她讲道,她是如何成为谢茜勒的心智和内心主宰的,她又如何令她晕头转向,向她的心中播撒怀疑的种子。在讲述自己的行为时,侯爵夫人总是强调自己的真实情绪与别人对她的看法之间的差异。她做出一副同意谢茜勒论据的样子,而实际上心里想的却完全是另一回事。她以各种不同面目出现在周围人面前,并对此感到一种满足。她向周围的人隐瞒自己的真实动机和感情。比如,当她感到痛苦时,却极力装出一副无忧无虑甚至高兴的样子。

拉克洛指出德·梅特伊侯爵夫人之类的人物与诸如骑士唐瑟尼之类人物之间的差别,以此表明,即使像侯爵夫人和子爵这样的人,他们的理性的、合理的东西也会失败,自然欲望也会胜利。这里就表现出小说的感伤主义方面,它强调了感情对理性的首要地位、自然的纯洁和文明的堕落。

因而十分典型的是,甚至像瓦尔蒙这样狡猾机智的人,最终也会爱上德·杜尔维夫人,他曾如此长时间想征服她,结果现在落入了自己设下的陷阱。只是在侯爵夫人煽起了他受到屈辱的自尊心的影响下,才克服了自己的爱情,并在实际上嘲笑了总督夫人,在侯爵夫人和交际花的眼前背叛了她。拉克洛也在梅特伊侯爵夫人那里揭示了类似的过程。她对意识在生活中的作用发表了长篇大论,使自己的所有行为都服从于意识的理智。但她最终仍然受无意识的感情左右,忘掉了一切,为了瓦尔蒙对总督夫人的爱情而醋意大发。

拉克洛在自己对世界的认识中总体上是从社会标准出发的,这一点十分重要。拉克洛对主人公进行泾渭分明的分类,仿佛按两个范畴把他们分开,他就以这些人物所属的社会中两个范畴、两个社会圈子之间的界线奠

147·

定了他们之间差别的基础。德·梅特伊侯爵夫人和德·瓦尔蒙子爵是富裕贵族和显贵的代表。德·杜尔维总督夫人则属于资产阶级,既不拥有爵位,又没有拥有财富和特殊地位的骑士唐瑟尼与她相近。的确,谢茜勒·德·伏朗日按其出身应该属于有钱有势的贵族,但她不属于掌权者,受着自己的母亲,德·伏朗日夫人的支配。

《危险的关系》以灾难结束,事件的发展导致大多数人物要么死亡,要么遭到不幸,并且死亡、失败的既有反面人物,也有正面人物。德·瓦尔蒙子爵在决斗中被唐瑟尼射中而死。德·梅特伊侯爵夫人因自己的罪恶企图和行为被社会舆论所揭露,只好终老于国外,被所有人遗忘。与此同时,最终被瓦尔蒙诱骗到手的德·杜尔维夫人又被他所抛弃,重病缠身,生命垂危,而谢茜勒·德·伏朗日被瓦尔蒙破了贞节,进了修道院。唐瑟尼虽然在决斗中杀死了自己的情敌瓦尔蒙,但他永远失去了谢茜勒,也成了失败者。德·瓦尔蒙和德·梅特伊的命运说明,与旧制度紧密相连的反面因素,已经不再是强大得可以独占鳌头,可以占尽善的上风的了。小说中的恶受到了惩罚。同时,正面因素的代表——德·杜尔维夫人、唐瑟尼和谢茜勒——也还没有强大到足以战胜恶。

12. 博马舍

皮埃尔·奥古斯丁·卡隆·德·博马舍(1732—1799)的一生有点像历险小说。他作为真正的时代之子,在革命前法国极其困难的条件下表现出了惊人的活力、进取心和政治智慧。他是一个钟表匠的儿子,以一个普通手艺人的身份开始了自己的仕途,他深入宫廷,发过大财,是一些宏大的政治和财政行动的发起人。他为美洲殖民地起义者供应武器,他向国王施加压力,使其承认刚刚成立的美利坚合众国;他在西班牙建议组织一些贸易公司,以开发南美洲的财富,在革命时期他为法国革



博马舍肖像 纳埃蒂画 1755 年 巴黎 私人收藏

命军购买武器。

由于遭到法国国王法庭骇人听闻的不公正待遇，博马舍将他知道的事实和证词付诸报端，分几次出版了《备忘录》(1773—1774)。这些文章作为启蒙主义政论作品的光辉典范被载入了文学史。《备忘录》的力量和说服力不仅在于它们有凭有据，陈述的事实详实而无可辩驳，而且在于作家与法庭刁难者进行辩论的技巧。法官、替法官受贿的妻子及法庭丑闻的其他参加者的形象都栩栩如生。博马舍嘲笑和揭露这群小骗子，打击了司法体制及建立这一司法"体制"的社会制度的威信。

148·

《备忘录》立即就带给它的作者巨大的文学荣誉，并使启蒙者阵营这个勇敢的斗士具有了极大的知名度。

十八世纪后半叶法国文学最重要的现象之一就是博马舍的戏剧，首先是喜剧《费加罗的婚礼》，这个剧本是1784年，即革命前五年写成的。如果把博马舍的创作当作整个十八世纪法国喜剧发展的总结来看的话，他引起的转折的真正意义就十分清楚了。

这一时期法国喜剧在许多方面的特点是摆脱了讽刺、揭露性能，这一点德图什的作品特别明显，他通常是刻画对人物进行再教育的过程，使他改掉乖僻性格、抛弃贪欲，从而表现出他逐渐变得较少危险性和危害性。

博马舍在自己的作品中，包括在第一部喜剧《塞维勒的理发师》(1775)，以及在它的续集《费加罗的婚礼》中，首先恢复了莫里哀喜剧的讽刺倾向。他的反面人物(阿勒马维华伯爵、巴尔多洛医生、多纳·巴斯勒)的性格的喜剧性能不应被解释为生理特性，而应更多地被认为是一种社会特征；同时，他们的代表者不能被再教育，不能被改造。

如果说像德图什之类的喜剧作家是努力减弱反面主人公的性格的话，那么博马舍虽然在他的第一部喜剧中对反面人物有些宽容，但是在《费加罗的婚礼》中就对反面人物(阿勒马维华的形象)作了特别反面的解释，从而恢复了讽刺喜剧体裁本身。

但博马舍并不局限于恢复在勒尼亚尔，特别是德图什笔下部分失传的莫里哀的传统。他还试图在这方面深化莫里哀，不仅让费加罗(在三部曲的第二部中)成为阿勒马维华伯爵的对手，而且成为他的政治敌人。阿勒马维华伯爵作为东家、丈夫、封建主、省的最高法官，手中掌握着喜剧中其余全部主人公——费加罗、罗津、苏珊娜、克鲁比诺的命运。博马舍让自己的主人公费加罗不只是与东家的坏习气冲突，不只是与向主人公的未婚妻苏珊娜献殷勤的情敌发生冲突。对于他来说，阿勒马维华属于封建社会统治阶级，他在反对费加罗的斗争中代表的是打算利用封建"初夜权"的地主，这一点才是十分重要的。

应该指出喜剧显而易见的乐观主义，这种乐观主义与调和主义或者对困难和阻力的贬低是毫不相干的。博马舍喜剧的乐观主义首先表现在，看似是主人公道路上不可逾越的障碍、万能的阿勒马维华伯爵，当其余所有人物团结成一个反对他的统一集体并以统一阵线行动时，他事实上比其余所有人都弱。作为垂死的虚弱阶级的代表，阿勒马维华比许多其他人在智力和理解力上都逊色。博马舍描写他不断受到愚弄。阿勒马维华所代表的"旧制度"，在博马舍的描绘中成为虚弱的、逐步走下坡路的、已经不能抗拒前来取代它的社会势力的形象。其实，阿勒马维华的虚弱早在《塞维勒的理发师》中就已显露出来了。伯爵并不打算娶一个资产阶级家庭出身的姑娘做妻子，但后来终于娶了她，这就已经是阿勒马维华的失败。伯爵的第二个失败则是《费加罗的婚礼》的主要内容。而这次失败则是彻底的失败。

《费加罗的婚礼》的乐观主义仿佛是预示"旧秩序"的崩溃和革命胜利的先兆，它不仅在阿勒马维华伯爵的故事中得到反映，还清楚地表现在费加罗本身的形象中。很有意思的是，这里处于喜剧中心主人公位置的是即将成为仆人的理发师，即失去地位和财富、不拥有任何特权，既不属于贵族，又不属于资产阶级的一个人。博马舍使人们回忆起莫里哀喜剧中的仆人如马斯卡里勒、斯卡平、图阿涅塔、多里纳，这些都是行动和组织行动的人物，以及勒尼亚尔和他的《唯一继承人》，该剧的指导性角色也是一个仆人。与此同时，与莫里哀和勒尼亚尔不同，博马舍不仅让费加罗在剧中玩诡计，而且使他成了作品的中心人物。费加罗已经不是自己的老爷阿勒马维华伯爵的助手，已经不是那个在这个方面更加传统的戏剧《塞维勒的理发师》中为老爷实施了许多勾当的人。就如勒萨日戏剧中的克里斯平和弗隆坦一样，费加罗在博马舍的第二部喜剧中表现了最大的机敏和智慧，而且为的是构建自己的而不是别人的命运。

同时，博马舍使费加罗摆脱了充满发财贪欲、从根本上玷污弗隆坦和克里斯平形象的资产阶级蜕化变质分子的特点。他使费加罗首先得到的不是财产，而是妻子，他的愿望目标不是财富，而是娶苏珊娜为妻，所以他长时间与阿勒马维华伯爵为争夺姑娘而斗争，在此斗争中他利用了各种手段。

费加罗在博马舍的第二部喜剧中，如果用玛尔谢莉娜的话说，首先作为一个不关心未来的"慷慨的人"出现，这完全不是偶然的。要是仅仅搜集钱财或为谋取仕途的话，他的天赋早就足够了。他首先是一个乐观的人，充满了豪放的欢乐。在他身上体现了准备与专制政治搏斗的整个第三等级的特点。

几乎与《费加罗的婚礼》同时写成的歌剧《达拉尔》(1784年,萨利里[1]作曲)以另一种体裁、另一种手段展开了与专制政治作斗争的同一主题。在尖锐冲突的戏剧中设定的情节是两个主人公相互对抗:一个是皇帝阿塔尔,是一个随心所欲的残酷暴君;另一个是以勇敢和诚实闻名的士兵达拉尔。在剧的结尾,达拉尔战胜了阿塔尔的种种奸计,"人民选举他作了皇帝"。

从有意加上的东方色彩和尖锐提出的政权问题来看,博马舍的这部歌剧很像是伏尔泰的悲剧,但歌剧结束时的幸福结局却赋予该剧特殊的转折,在革命的前夜显得意味深长。

在革命的年代里,博马舍完成了自己关于费加罗的三部曲。但是《有罪的母亲,或第二个达尔杜弗》(1792)却不论在基本意义方面,还是在体裁方面,都与前两部喜剧大相径庭。这是一部家庭剧,该剧的中心人物是一个年老的伯爵夫人,她既感到自己在丈夫和儿子面前有罪,同时又极力确立自己的妇女尊严。

人们常常评价《有罪的母亲》是具有勇敢和革命意义的《费加罗的婚礼》的一种倒退。事实上,费加罗在这里完全是另一个人。他不仅变得驯服了,而且成了一个忠实的奴仆,无私地为伯爵和伯爵夫人的利益而斗争(随着剧情的发展他揭露出一个深得伯爵信任的狡诈骗子)。很可能博马舍认为,他在前两部戏中提出的任务现在已经完成了。他现在感兴趣的是人们相互关系的另一个方面。政治转折已经实现,但道德问题却依然如旧。这就是为什么他觉得现在更需要感伤主义戏剧传统的缘故。F. B. 赫尔岑指出了博马舍的这部戏在确立妇女要求获得尊重、信任、与男人平等的权利方面的特殊意义。

总之,博马舍的创作在各个方面与十八世纪法国启蒙主义戏剧的主要趋向都有内在联系。

13. 十八世纪末的诗歌　帕尔尼　马雷夏尔　安德列·谢尼耶

法国的十八世纪有时被称作"没有诗人的世纪"。这种称呼在某种程度上是正确的,因为尽管在启蒙主义时代有诗人,而且人数还不少,但在文学过程中他们的活动不是决定性的。这一时期的法国文学不知抒情为何物。诗歌被排挤到了遥远的边缘;诗人们或者在史诗、颂诗、一本正经的寄语诗

---

① 1750—1825年,意大利作曲家。——译注

或讽刺诗的古典主义体裁中掏摸，或者在短小体裁领域——题诗、即兴诗、洛可可抒情诗的典型体裁中去发挥。在这一领域，伏尔泰本人及其许多追随者创作了不少光辉的微型诗，既有俏皮的、辛辣的，也有警句形式的。

在十八世纪最后三分之一时期里，法国诗歌中的新趋向逐渐成熟，比如，在雅克·德利尔（1738—1813）的笔下，透过古典主义的稳健和明晰、昂扬和辞藻华丽，显露出真实的感情。具有表征性的是，德利尔笔下的清晰悲伤和忧郁与诗人对自然界的感悟紧密联在一起，他喜欢在大凋萎期间描写自然（秋天的形象成了他诗歌的一贯象征）。

尽管原因不一样，但不论是古典主义的模仿者还是洛可可诗人，他们对自然界都同样无法理解，所以这种逐渐活跃起来的对自然界的关注，与十八世纪后半叶的主要流派——感伤主义的影响越来越强是分不开的。

然而，感伤主义对诗歌的入侵途径是十分复杂的。这一点在十八世纪末法国诗坛最典型的人物之一埃瓦里斯特·帕尔尼（1753—1814）的创作例子中看得特别清楚。

埃瓦里斯特·帕尔尼是在伏尔泰的强大影响下成长为一个诗人的；这位伟大的长者曾对帕尔尼的处女诗作特别赞赏，称他为“法兰西的提布卢斯[①]”，然而，伏尔泰主义只是他诗歌的特点之一。我们在帕尔尼笔下发现的是对生活、青春、爱情、日常生活的一切和如此美妙瞬间的迷恋。与此相关的是对冥间存在的否定和与之对立的及时行乐，这完全符合伏尔泰的精神。比如，帕尔尼的《天堂》、《阿尔凯奥斯[②]诗歌片断》就是这样的诗，年轻的普希金天才般翻译的《致朋友们》也是这样的诗： ·150

让我们开怀畅饮，纵情取乐，
游戏人生，享受这美好生活，
只有无知贱民才劳碌奔波，
我们哪能像疯子一样干活。
让我们少年的风流倜傥，
淹没在酒杯和温柔之乡。
让那变着法儿的欢乐，
在梦中也使我们欢畅。
即使花季轻烟散去，

① 约公元前50年—前19年，古罗马诗人。他的哀歌体爱情诗的主要内容是向往田园生活。——译注

② 公元前七世纪末—前六世纪初，古希腊抒情诗人，作品主要写内战和饮酒作乐。——译注

少年的欢乐岁月不再，
到那时我们再从老人手中
把一切可以取走的东西拿来。

从这些享乐至上情绪得出的自然结论，那就是承认生命转瞬即逝，享乐是暂时和短暂的，对日常生活的爱恋不可避免地要侵入欢快的节日。由此产生了忧郁和悲伤、明显的忧愁和遗憾的旋律。所以帕尔尼诗歌的主要体裁是哀诗。哀诗在诗人的第一本诗集《情诗》(1778)里就已经占了主要地位，在1781年出版时才增加了较多的爱情诗。在这本诗集中，诗人以动人的真诚讲述了他对来自波旁岛(帕尔尼本人也是该岛出生)的白人混血少女埃斯特·特鲁赛勒的迷恋，他给她起了一个名字“埃列奥诺拉”，然后对她进行了讴歌。该诗集的哀诗分成四“卷”，其顺序完全不是偶然的。在该时代的文学中，帕尔尼首创了由统一展开的情节联系起来的抒情系列，写出了独特的诗歌小说——自己的爱情日记。

当然，尽管帕尔尼的哀诗集是一本有着贯穿全书情节的统一的书，但它仍然是一组抒情系列，所以“故事”、“叙述”的概念不应该按字面来理解，因为这是抒情叙述，不是关于事件的故事，而是关于事件引起的感受和情绪的故事。于是帕尔尼向当时诗歌中通行的平庸和偏重理性发出了挑战，把重点坚决地放在揭示一个热恋而深深苦恼的人的内心世界上，向诗歌中注入了个人因素。所以帕尔尼的抒情诗没有描述。尽管物质的世界、自然的世界在诗人的诗中占了很主要的地位，但是他通过抒情主人公的感悟展开，同时强调了他的感受和情绪或者使之与主旋律谐和。因此，帕尔尼诗歌的外部世界在某种程度上是假设的：它常常是一般想象的理想世界(比如在有名的《幽灵》诗中)。这个世界优雅而富有诗意，就像在华多和弗拉戈纳尔的画中一样，诗人描写的自然也是这样——它宁静、庄严、心平气和，有时甚至冷漠。它也是抒情诗人感受的一种符号、象征。

帕尔尼的诗歌中的自我剖析从轻佻—色情的主题到紧张的悲剧性都有，十分大胆。应当指出，诗人的哀诗系列在某种程度上重复的是《新爱洛绮丝》的情节，其差别仅仅在于，诗人笔下的主人公的社会不平等主题就如前者的镜中映象那样反了一反：这里的男主人公是显贵，而他的爱慕对象的社会地位比他低。这就创造了外加的抒情强度，使悲剧的感觉更浓。

在帕尔尼的诗中，我们可以发现对十八世纪末的人的性格的揭示，并且这种性格不仅表现在爱情感受领域。诗人是许多重大社会事件的同时代人，其中一些事件也在他的诗歌中得到了反映。

帕尔尼诞生在印度洋一个遥远的岛屿上；他在那里不仅见到了异国情

调和旖旎的自然风光，而且还有奴隶劳动的种植园。所以，在他的创作中产生反殖民主义激情是完全合情合理的。诗人创作了《马达加斯加之歌》组诗，他在这些作品中，表达了对当地居民、他们的习俗和信仰的兴趣和尊敬，同时对他们沉重的被强迫的劳动表示同情。反殖民主义的主题在该组诗中表现得十分清晰。帕尔尼在自己的书中不仅包括了诗作，而且还有致朋友的书信，他在这些信中严厉批评了殖民制度。作为启蒙主义者的学生，他不能不将岛上土著居民的“自然状况”理想化，也不能不揭露给这些遥远土地仅仅带来恶习和压迫的欧洲文明。

1777 年，帕尔尼创作了批判暴政和教权主义的诗《致波士顿叛乱者的信》。作为伏尔泰的追随者，他仍然忠于伏尔泰的遗训，因而在他的创作中反教权主义的主题逐年高涨。1799 年他又创作了模仿英雄史诗的长诗《新旧神祇之战》，在伏尔泰的《奥尔良少女》的精神鼓舞下，他在该长诗中勇敢地对《圣经》进行了讽刺性模仿（普希金作《加百列纪》毫无疑问是受了该书的影响）。稍晚些时候，诗人继续创作讽刺性模仿体裁作品，这些作品不论在执政府[①]时期和帝国时期都根本得不到鼓励，甚至在雅各宾专政时期也不受欢迎。

·151

总之，在帕尔尼的诗歌创作中似乎交汇、交织了初看起来相当不同的、对立的文学倾向。诗人的作品毫无疑问是法国古典主义发展中的一个阶段。在帕尔尼笔下，可以明显感觉到他努力使作品鲜明、紧凑，做到平衡和有适度感。对此应该补充一点，诗人曾经仔细研读过古罗马哀诗诗人，特别是提布卢斯和普罗佩提乌斯的作品。同时，毫无疑问，帕尔尼的诗与“轻松诗”，即洛可可的浅薄和享乐主义诗歌、轻佻和色情的诗歌也有紧密联系。我们可能还记得，洛可可风格诗的特点是故意显示的反教权主义、粗鲁的越轨行为和张扬的自由思想。但是帕尔尼的抒情诗的这些特征，不是来自时髦的风流诗歌传统，而是来自启蒙主义传统，首先是来自伏尔泰。

诗人在自己的晚期创作中仍然忠于启蒙主义者的遗训，不过这些创作已经是在完全新的社会和文化条件下形成的了。把主观抒情感受推到第一位以及唯一对个体的兴趣，使帕尔尼与感伤主义的某些温和流派接近了（更不用说四卷哀诗的统一情节构思，非常可能是在卢梭著名小说的影响下产生的了）。对人及其原始和自然状态的兴趣，以及对欧洲文明的批判，使诗人与卢梭的感伤主义有了亲缘关系。帕尔尼也避不开与前浪漫主义流派的瓜葛：他的《马达加斯加之歌》无疑是因詹姆斯·麦克菲森著名的假托

① 法国历史上从 1799 年 11 月 9 日拿破仑政变到 1804 年 5 月 18 日他宣布称帝的这段时间的政府。——译注

作品的成功而受到启发的结果。在《序言》中帕尔尼写道:“我搜集和翻译了若干首歌,这些歌可以提供有关他们[①]的习俗和风尚的概念。他们没有诗;他们的诗就是优美的散文。他们的曲调很朴实、温柔而且总是忧伤的。”这些话在多大程度上符合真实情况还不清楚。最有可能的是,摆在我们面前的即使不是巧妙的假托作品,也是精细的摹拟作品。不过,这是不是假托作品或者确实是土著民间文学作品的翻译尝试,倒并不重要,这里重要的是指出了诗人对民族风俗文化的重视,以及他努力想表达对异国风光和风俗的感觉。帕尔尼关心原始民族的习俗,当诗人写成取材斯堪的那维亚题材的长诗《伊斯涅洛与阿斯列加》(1802)时,这种莪相[②]精神又再次表现出来。

帕尔尼没能建立学派,但是,不论是作为哀诗大师,还是作为反教权主义的讽刺模仿英雄长诗的作者,他的影响都很大。并且不仅在法国,还有在其他国家,特别是俄罗斯,对帕尔尼的迷恋至少影响了两代俄国诗人——巴丘什科夫一代和普希金一代。

帕尔尼开始自己的创作活动是在革命前的年代,而继续创作则是在急风暴雨的革命时期。然而,他与自己时代的文学关系却不那么紧密。诗人既没写过歌颂革命的颂诗,也没写过反对保皇党的讽刺诗,而只是处在文学的边缘,并不打算对当时大众关心的迫切问题做出回应。

十八世纪末另外两位杰出诗人——谢尔文·马雷夏尔和安德列·谢尼耶,在革命时期文学中所处的则完全是另一种地位。他们两人作为诗人成名都是在革命前的时期,反映的是当时的主要文学倾向。但是,如果说马雷夏尔在自己的剧作中和政治活动中成了一个著名的革命家的话,那么安德列·谢尼耶则堕入了革命的敌人阵营。

马雷夏尔的抒情诗片断和谢尼耶的哀诗片断都属于七十至八十年代,它们是感伤主义和古典主义的有机结合,尽管他们俩实现这种结合的方法各不相同。

谢尔文·马雷夏尔(1750—1803)在1781年以书名《Ad majoram gloriam virtutis》(《争取美德的最高荣誉》)出版的诗集的特点,首先是它起源于古典主义传统的唯理智论和沉思的性质。马雷夏尔的抒情主人公全神贯注于对世界的思考。他的问题、怀疑和对答案的探索不仅证明了主人公精神生活的高度紧张,而且也证明主人公对世界不满意,与现存事物的不调和。同时,马雷夏尔的主人公,由于陷入对宇宙本质及它的不完美,以及

---

① 指土著人。

② 相传生活于三世纪的凯尔特族武士兼行吟诗人。——译注

对神和人产生恶的原因的思索，所以转移了对周围直接的事物、对经验的现实的注意力，而他本该对现实十分关注的。感受和感觉在他的诗歌中没有作用。书中主要的和基本的东西就是思想。 ·152

对现实的不满甚至坚决否定，决定了马雷夏尔抒情诗的极其忧郁、阴沉的性质，使它与帕尔尼的抒情诗的基调大不相同。马雷夏尔在自己的诗中承认恶对世界的主宰，驳斥现存事物徒有其表的和欺骗性的和谐，挖苦"美好的宇宙"实际上是一座"监狱"。他讲述赤贫的田野，荒唐的地球，浸透了不幸者和动物鲜血的哭泣的大地，堆满地球的断垣残壁和死人。但马雷夏尔认为恶的原因是什么呢？在这一点上马雷夏尔与卢梭一样，认为原因是人的不平等，而且这种不平等很大部分是财产的不平等，社会的不平等。

在指出抒情主人公周围的恐怖世界的同时，马雷夏尔还对宗教和神进行了批评。他拒绝对现存事物进行二元论理解，因为根据这种二元论，尘世生活的丑和恶将由"彼岸"世界的和谐和完美来弥补。诗人认为，是宗教使此岸世界的恶行、暴力、不平等变得神圣。地球上恶的为所欲为使马雷夏尔对神的力量和无所不能产生了怀疑，而且，他还更进一步论证，宇宙中根本没有神。

马雷夏尔抒情诗的独特之处在于，诗中除了抒情主人公的形象，除了对世界的主观印象以外，还经常产生一个正面人物的形象。同时，马雷夏尔抒情诗中的人，不只是论敌或者他要揭露的对象（如在沉思体抒情诗、寄语诗、讽刺诗中那样），而且也不是高居于众人之上的英雄人物、半神（如在颂诗中那样）。他只是一个不高踞于现实生活之上的普通人而已，但同时他是一个智者，他以自己的存在本身以及自己的活动，向人们提供了一条能够走出可怕世界之矛盾的出路，指出如何战胜恶。诗的正面主人公是与神对立的。按马雷夏尔的想法，智者比神重要得多。布鲁图斯为人们所做的事情，比罗马所有的神做的都多。马雷夏尔宣称，站在卡拉斯一边的那个人（他指的是伏尔泰，但没点出伏尔泰的名字）比神更伟大，因为神容许对无辜的人的迫害，而伏尔泰却为他们辩护。

对于评价智者来说，智者对其他人的态度具有非常重大的意义，因为在这关系里面体现了马雷夏尔主人公特有的伦理原则，这些原则，正如其平民性格一样，也来源于卢梭。对于一个智者来说，对其他人善良、友爱、关照的态度，是一个与他的洞察力、知识、不信神等品质同样重要的特征。马雷夏尔的诗集看来不是平白无故地冠以《争取美德的最高荣誉》这一标题的。诗人不仅将揭露统治世界的神和恶作为自己的任务，而且他还要讴歌美德，因为他认为美德才是真正的神。正是为了美德他才否定宗教所接受的那一位神。他寄希望于美德，即寄希望于一个人对其他人的友爱关系，

对父母、妻子、孩子的关怀。美德培养一个人变得殷勤好客，使他尊敬穷人，同情不幸的人。按马雷夏尔的想法，一个不信神的人，在所有方面都类似于美德的朋友。这是一个纯洁的爱人、温柔的父亲和配偶，忠实可信的朋友。

说教性的长诗《法兰西的卢克莱修[①]》(1781—1797)也属于马雷夏尔的作品，阐述的是他的社会—哲学和无神论观点。马雷夏尔的才华在革命时期得到最广泛的表现，他成了主要的共和党人之一，又是剧作家和时代的诗人和歌手。

如果说马雷夏尔常常采取源于古典主义的抽象概括的话，那么在安德列·谢尼耶(1762—1794)笔下，我们就经常碰到足够多的叙述性材料，其中常常有诗人周围的巨大客观世界。谢尼耶的哀诗的一个典型特征就是不描写自然界的总形象，而是它所表现的非凡的五彩缤纷，是它的具体细部。

然而不能不看到，安德列·谢尼耶哀诗中的自然世界论其重要性仍然只占第二位。占据第一位的是抒情主人公的形象。抒情主人公的注意力不服从于对象，不局限于经验的视野，他的注意力散布于空间，但是由一个意识联系在一起的诸多客体同时进行着的巨大综合上。与马莱伯和伏尔泰相153·类似，诗人将空间上彼此相距遥远的现象连在同一视野中——既有尼姆大峡谷，也有阳光明媚的卢瓦尔河与加龙河两岸，还有阿尔诺河的小草地。与帕尔尼不同，诗人似乎不受感觉和产生感觉的物体的束缚。客观空间对他没有约束力。他似乎是让客观时间服从于自己，随心所欲地在千百万年的时间长河中遨游。

同时，安德列·谢尼耶哀诗的抒情主人公没有自我封闭，没有把自己表现成他所描述的现实的中心，没有局限于亲密朋友的范围，也不像帕尔尼的主人公那样局限于对所爱的人的迷恋。在哀诗的深处似乎展开了一个巨大的社会世界，诗人的注意力最终投向了它。对于构成哀诗深层背景的社会世界来说，很重要的一点是它被分成两个范畴，一个范畴属于封建主义和专制主义的文化、君主、王公大臣、战斗和征服。另一范畴则与人类大多数的生活，与和平的劳动生活紧密联在一起。激励着专制主义诗人的缪斯手拿一把剑，头戴王冠，掌管着王国的命运，面向着人群。她擅长于战歌，歌颂“双手沾满鲜血”的人们，身裹铁甲的人们，头戴桂冠的英雄。

从和平的非战生活中成长的诗歌则是另一副模样，安德列·谢尼耶自

① 公元前一世纪的古罗马诗人、哲学家，著有长诗《物性论》。——译注

己就倾向于这一种诗歌。这种诗歌征候性特点集中于爱情、享乐、“无拘束”幻想的主题；它主要突出的是“尘世”性，与彼岸世界的格格不入，这一点与帕尔尼的诗歌相接近。但与帕尔尼相近的地方仅此而已。安德列·谢尼耶拥护写尘世和个人生活的诗歌，在这方面他是追随卢梭的，因为卢梭对他有很大影响。这种诗歌敌视一切与首都、与王宫、与喧闹的街道和“疾驰的马车”有关的东西。怪不得诗人将它取名为“乡村诗歌”，它与文明格格不入，接近自然并贯穿着劳动主题。“乡村诗歌”的缪斯将自己的歌与种田人的歌结合在一起，她歌颂新收成，跟随着割麦人去捆麦秆，去丘陵地寻找收葡萄者，与他们一起摘葡萄。在谢尼耶的哀诗多次提到的《圣经》人物的形象中，诗人更多的是高度评价他们与原始时期、与劳动者和穷人——种粮者、种葡萄者、牧人的习俗接近的特点。他希望生活在将会属于他自己，而不是属于地主和封建主的土地上。

很有意思的是，安德列·谢尼耶经常强调，他的理想是乡村的、劳动的生活，这种生活当代就有，而不是他幻想的产物。但同时，安德列·谢尼耶的抒情主人公仍然只是幻想着更好的、更符合人的尊严的状况。这是由于，理想状况处于抒情主人公的生活圈子之外，而他自己则像一个俘虏那样处于首都、宫廷、封建世界之中。这就产生了安德列·谢尼耶诗歌的凄凉、忧伤旋律。但这种旋律不是独占主导地位的。诗人抒情诗的乐观调门首先在他为自己选定的诗人—创造者、“美好日子的预言者”的角色上体现出来。安德列·谢尼耶认为，哀诗体裁不应该与笑声无缘，尽管这种笑是带着眼泪的笑。有趣的是，你在诗人的作品中找不到对秋季自然景色的描写。尽管在哀诗中可以遇到阴暗的冬天，呼号的寒风，泪眼涟涟的日子，迫害诗人和使诗人伤心的可憎命运，但是在他的意识中，生活却并不归结于痛苦。诗人经常指出生活发展中的上升运动，光明代替黑暗，自由代替奴役，春天代替冬天的时刻。诗人讲述说，就像一条河，即使在自己的运动中受着山岩的压迫，它最终总会挣脱它们的统治而流到茂盛的草地上。诗歌与春天苏醒的自然界紧密相连。随着春天候鸟的返回，森林的欢唱，河流摆脱冰层的束缚获得自由，诗人的灵感也复苏了。

对于安德列·谢尼耶的抒情诗来说，从统治古典主义抒情诗的理智地、抽象化地描述精神生活的方法过渡到心理描写角度是十分重要的。安德列·谢尼耶不完全附和依据感悟的形象诗歌，也不满足于从思考中产生的形象诗歌。他的主人公有生平、过去和未来，有回忆的范围和幻想的范围，这些东西使主人公的内心世界不同于其他人的内心世界。在不排除诗歌中以新方式揭示客观世界规律性的理智层面的同时，诗人往这种层面中补充了对精神生活、感受、感觉、回忆、假设的刻画。对通过回忆的棱镜折射的

现实进行的刻画，在帕尔尼的哀诗中发挥了很大作用。但同时他的主人公的回忆只是作为情人背叛的后果而产生的。如果情人仍然忠于主人公的话，他可能任何时候也不会回忆起过去她爱他的日子，而只会满足于现在的欢乐。对于安德列·谢尼耶来说，回忆则似乎是一个包罗万象的、独立的范畴。在哀诗中起主要作用的不是对既存现实的思考，也不是对所见到的、直接信息的描述，而是主人公回忆过去的感受。

154·

抒情主人公对未来，即对现实中尚未实现的世界的幻想在哀诗中具有很大意义。即使在这里，起决定作用的仍然不是对现实的感悟，而是对未来的想象。主人公幻想，他年老时将在家中接待朋友，在草地上悬铃木的树荫下招待他们。他想象，在他失去恋爱能力的年代里，他将从事科学，破解自然之谜，发现太阳和行星运行的规律。主人公还想象最近的将来，通报说他可能去东方旅行，于是在他面前就出现了他打算拜访的地方——马赛、威尼斯、罗马、雅典、士麦纳、君士坦丁堡。

当然，周围世界也没有被完全从描述中排除。哀诗常常是要么对恋人、要么对朋友的独白。这些独白仿佛是诗人生平中个别场面的要素。并且它们只是用于回忆或者想象力飞翔的出发点，只是诗人的幻想和诗人深入自己内心的跳板。没有这种现实氛围，安德列·谢尼耶的诗歌是不可想象的。但他的诗歌又不仅归结于这种氛围。这是他的诗歌的基本特点。

安德列·谢尼耶欢迎革命(《对球馆里誓言的颂诗》)，但却不接受雅各宾专政，他嘲笑革命平民。在雅各宾专政时期，安德列·谢尼耶脱离了政治活动，但却在某次偶然中被拘留并被投入监狱，于热月政变前两天被处死。

诗人在哀诗体裁发展中的创新以及这种哀诗所具有的深刻感染力、风格的明晰、心理描写的深度、它的沉思和忧郁主题，使安德列·谢尼耶成了浪漫主义时代，不仅在诗人的祖国法国，而且在法国之外都非常受欢迎的诗人。当然，之所以受欢迎，诗人的悲剧性命运也发挥了一定的作用。

14. 革命文学

在革命年代(1789—1794)的文学运动中，有两个流派在相互作用：一个与古典主义传统关系密切，另一个则形成了现实主义原则。

曾经在十七至十八世纪发展了众多古典主义倾向的古典主义流派，在革命时期的文学生活中有特殊意义。革命古典主义的悲剧，提出了从伏尔泰的《穆罕默德》开始就已在法国文学中多次提出的时代的尖锐问题；它揭露出专制制度滋生出的恣意妄为和暴力，批判天主教教会的宗教狂热，揭

露封建司法制度的野蛮残酷。马-若·谢尼耶(1764—1811)所创作的悲剧中的主人公宣传自然人权、自由、法治的思想。

但是,革命的古典主义不是启蒙运动时代古典主义的简单重复。它总结了分别表现在伏尔泰特别是他学生阿都安·勒布朗(1730—1799)、阿都安·勒姆埃尔(1723—1793)、贝纳尔·索伦(1706—1781)那里的创新特点并将其系统化了。于是便发生了创作方法本身的激进改造。马-若·谢尼耶和Ш-Ф.隆先,以与前人不同的方式来设想自己敌人的本质和内心面貌。他们克服了刻画敌人时的抽象特点,抛弃了对专制制度的表面揭露,正因如此,就像马-若·谢尼耶的《查理九世》、《亨利八世》、《让·卡拉斯》或者隆先的《路易十二世》所证明的,他们取作自己悲剧对象的,不是古希腊罗马的古代世界,而是新时代的欧洲。马-若·谢尼耶的悲剧有一个特点很突出,那就是他把自己的正面主人公作为1789年获取胜利力量的历史先驱来刻画,他让科利尼(《查理九世》)和雅克·卡拉斯的目光投向未来。对于马-若·谢尼耶来说,他的这些在敌人优势力量的逼攻下牺牲的主人公是新运动的发起者,这场运动虽然暂时还比较弱小,但将来一定会取得胜利。在悲剧《让·卡拉斯》中,它的主人公就是这样被刻画的,他生活在十八世纪中叶而幻想着公正世界,幻想着这个公正世界将来注定胜利。

马-若·谢尼耶和隆先的悲剧还有一个特点也很重要,那就是它们特有的否定国家崇拜,在他们看来,十六至十七世纪以专制君主制的具体历史形式存在的国家是一种敌对因素。作为正面范畴、作为与个人和个体概念相对立的国家的概念,在他们的意识中已被"民族"的范畴彻底取代。无怪乎马-若·谢尼耶要把自己的《查理九世》称作"民族悲剧"。在他的悲剧中,不论是科利尼还是洛皮塔尔,也不论是克拉麦尔还是拉萨尔,还是盖尤斯·格拉古,都以民族的名义讲话。

革命古典主义的又一创新是在戏剧中给人民提供了比通常更大的自由,戏剧中的人民比伏尔泰及其学生笔下的人民积极、大胆得多。在马-若·谢尼耶的《盖尤斯·格拉古》(1792)中,民众不仅上了舞台,而且还与主要主人公共享舞台。人民大众在这里坦然和直接地参与各种事件,支持主人公和他向元老们提出的要求。尽管人民在这里被描绘为没有差异的铁板一块,但已经不再像往常那样"缄默不语",它的代表人物说了一些独白,对发生的事情说出了与盖尤斯·格拉古观点不同的特殊意见。

最后,革命的古典主义的创新还在于,它试图把普通人、平民,确立在中心主人公的位置。如果说马-若·谢尼耶把人民推上了前台,使他成了盖尤斯·格拉古的伙伴的话,那么隆先在《阿莱托菲尔》中就已经使人民的代表居于主要人物之列了。隆先创造了一个名叫埃纳的人物形象,他在事件发

展中成了人民领袖并带领着一群人去反对暴君，隆先还强调他奴隶的出身，似乎想以此驳斥那些认为力量和思想只属于社会“上层”的人所持的偏见。受了暴君诺拉特的引诱和欺骗，埃纳起初就像诺拉特的工具一样盲目行动。但是后来他的理智觉醒了，指引他走出了迷途。他充满了对诺拉特的仇恨，决心将他消灭。

革命古典主义的特点在那些年的抒情诗歌中表现得特别清晰。在抒情诗歌范围内创造出了一种区别于十七世纪和十八世纪抒情体裁的新型颂诗。作为鲁日·德·李尔、埃·勒布伦和马-若·谢尼耶颂诗基础的是现实性、活动性原则。革命古典主义颂诗仍然保持着意识高于现实的古典主义原则，但已经不限于推理或者争论。它促使人们行动，要求变革现实。诗人攻击敌人并支援志同道合者。革命的颂诗已经不局限于孤立的抒情主人公形象，它充满了采取行动的号召。思想在颂诗作者笔下变成了促使行动的口号，变成了对新事物的积极辩护，使它们免受那些妄图恢复革命前旧事物的人的攻击，保卫革命成果不受叛徒和破坏者的伤害。诗人满怀激情地面向自己的听众，极力号召他们采取行动，号召公民们拿起武器，反击征服者、外国入侵者，要求自己的同胞不要无所事事，要拉起队伍来向敌人开战。革命的颂诗把抒情主人公的志同道合者引进了自己的世界。作者已经不仅以自己个人的名义说话，而且还使用代词“我们”，以自己同胞的名义讲话。鲁日·德·李尔在《马赛曲》中似乎是在与自己的听众一起，共同发出颂诗的号召，敦促他们，也敦促自己前进。

革命颂诗的积极性与行动性，还表现在敌人的形象开始发挥起巨大作用上。鲁日·德·李尔在《马赛曲》中直接宣称敌人的形象是自己有意识设计的，以及想要告知读者敌人正处于何种阶段。革命前颂诗中典型的论敌形象与论敌争论的形式，已经不是革命颂诗的特点，因为作者的出发点已经不是反驳敌人的观点。敌人只配被消灭，所以只需把他们不可避免要遭到灭亡这一点通知他们就行了。

革命运动内部力量的划分，革命平民起而反对私有者，反对第三等级中的资产阶级部分，这一点在1793—1794年建立雅各宾专政时表现得特别尖锐，导致那个时期的文学，除革命的古典主义之外，还出现了现实主义流派。如果说革命的古典主义反映的是整个第三等级的利益的话，那么现实主义流派反映的则是第三等级中“底层”的利益，革命平民的利益真正表现出来只是在1793—1794年期间。

从革命群众歌曲来判断，现实主义流派的首要表现，是它的代表一方面向广大听众发出呼吁和口号，一方面发展和深化了革命颂诗体裁。他们的诗歌充满了事实、具体日期和具体事件。如果说革命颂诗的创作者在描述

世界时使用了理想化方法的话,那么歌曲则把重心移到了描绘人的物质环境上,并且不使形象失去经验的丰富性和大量的细节,似乎要从底层,以人民的眼光来展示现实。在革命群众歌曲中产生了物的世界、平庸和贫困的世界,歌曲中讲述贫穷、没钱花,讲述面包的价格、盐税和酒税。歌曲用物质的细致描绘来补充人物的肖像描绘。歌曲中充斥的事实和具体现实也决定了其中的人物形象。歌曲不局限于暴君、独裁者、国王、贵族、达官贵人的概括性形象。还囊括了更加细致、千差万别的形象,嘲笑受贿的法官、气宇轩昂的侯爵和公爵,抨击修道院长、主教、神职人员,揭露喜欢打扮的人和卖弄风骚的女人、修女、皮条客,尖锐批评商人、包税人、投机倒把分子,还把自己讽刺的矛头对准交易所炒股人、经纪人、暴发户、富裕的农场主。

·156

悲剧和颂诗的作者描述的许多东西都在喜剧性减低的群众革命歌曲中作为可怕的危险,作为悲剧性秩序的现象展现出来。它们在歌曲中被取笑,摆脱了受赞颂的光环,最大限度地接近了自己的真实面目。

路易十六和玛丽·安托瓦内特[1]在歌曲中被描写为失去了王权华丽象征物的家伙。路易十六在《卡玛尼奥拉[2]》中被故意贬低,被叫作胖子和蠢货。玛丽·安托瓦内特则感到幸灾乐祸,威胁要毁灭整个巴黎。但她的企图失败了。在与人民的冲突中她被打破了鼻子。此时暴露出她其实胆小如鼠。

群众歌曲典型的故意丑化、贬低当权者形象的作法也被用于戏剧之中。比如,在谢尔文·马雷夏尔的《对国王的最后审判》(1793)一剧中讲述,欧洲过去的国王们被推翻之后,流放到无人居住的岛屿上。马雷夏尔在描写被推翻的国王时没使用任何粉饰。剧中讲到奥地利国王弗兰茨耗尽了全国的收入,关于英国国王查理,则说他榨干了人民的钱包。马雷夏尔称国王们都是戴着王冠的强盗,卑鄙的杀人犯、刽子手。他们还被描绘得十分渺小,只适于吃、喝、睡,是真正的社会垃圾,他们在剧中正是被这么称呼的。哪怕在古典主义悲剧中赋予他们的所有那些伟大庄严,现在都已经一扫而光。他们是能够被战胜的,他们也没有什么可怕的危险,对他们作如此的描写表现出人民对战胜世界的恶有无限的信心。一切力量都集中在人民手中,在长裤汉[3]手中,是他们剥夺了国王的王冠、权杖、帝王标志,使他们沦

---

① 1755—1793年,法国王后,路易十六之妻。法国大革命时期她鼓动反革命阴谋和外国武装干涉,后被判处死刑。——译注

② 是近似活报剧的法国民间歌舞,最早在占领杜尔尼宫(1792年8月10日)后立即在巴黎街头演出。其后在1830年和1848年革命时期及1871年巴黎公社时期都曾演出。——译注

③ 又称无套裤汉,是十八世纪法国资产阶级革命时期对广大革命群众的流行称呼。因他们穿粗布长裤,有别于穿短套裤的贵族和资产者。——译注

落到喜剧人物的处境。

原来被理想化、被尊崇的人物，现在被现实主义地贬低，被以讽刺性的、平民的、“粗俗的”手法描述，与此有紧密联系的是一种决定性的形势，那就是，创作出所谓“大场面戏剧”的现实主义流派的作者（如《贵族的罪恶》和《法律的真正朋友》的作者、女公民维尔尼奥芙，以及《人民与国王》的作者西佐-迪普莱西）和“实例”喜剧的作者（如《真正的长裤汉》的作者雷济库尔，《高尚的普通人》的作者罗代；《张皇失措的人》的作者代普列），都拒绝古典主义和所谓市民剧的美学经验。他们不满足于叙述国王的生活，描述两个敌对政党首脑之间的冲突，对于他们来说，局限于家庭历史范围的故事已经远远不够了。广阔的人民生活，社会力量急风暴雨似的群众冲突已经不能被排除在直接描述的范围之外，而应该与自己所有的细节一起被搬到舞台上。大场面戏剧的剧情在房子的四壁之内已经容纳不下，似乎是溢到、溅到了广场上、大街上、广阔的田野上。在西佐一迪普莱西的《人民与国王》中，两支封建军队在舞台上发生交战，人民夺取了国王的宫殿。观众成了法国和英国军队决战的直接目睹者，他们亲眼见到失去家园和财物的农民所遭到的灾难，他们亲眼看到敌军士兵的兽行，目睹他们杀害妇女和儿童。

但当家庭冲突在“大场面戏剧”中表演的时候，就成了剧情的某种发端。比如，维尔尼奥芙的《贵族的罪恶》是以刻画家庭不睦开始的，参加争吵的是德·福萨克公爵和他的女儿，她爱上了农民的儿子安里。父亲不同意女儿的婚姻，威胁她，把她关进牢狱，并把她的恋人及其全家也关在那里面。但是家庭冲突逐渐演变成了社会力量的冲突。在第四场即终场中，描写了农民们反对德·福萨克公爵的起义，武装的人群夺取了城堡，杀死了德·福萨克公爵并把被关押的人们解救了出来。武装的人群在舞台上表演；在观众的眼皮底下围攻城堡；描写群众场面的第四场是全剧必需的总结，是由头三场戏作了铺垫的，因为头三场戏显示了农民反对地主的起义是如何逐渐成熟的。全戏的顺利结局——有情人终获解救并结合，这是人民积极行动的结果。

157·

维尔尼奥芙、西佐-迪普莱西及其他人打破了戏剧中心主人公因脱离人民而遭致的注定失败和孤立无援，抛弃了对生活矛盾的悲观主义解决办法。“大场面戏剧”的作者否定了冲突无出路、根本无法解决的看法，同时他们也不同意取消或者压低斗争原则本身。他们不满意和解的主题，不满意轻易排解矛盾冲突。正因如此，在“大场面戏剧”和“实例”喜剧中才把这么多的注意力放在敌人的形象上，而且这个敌人肯定是不愿做出妥协和让步的。这不是可能的盟友或者误入歧途的朋友，如果只是误入歧途的话，

只要说服他让他认错就行了。敌人不能用说服的方法，也不能与之争辩。它只能从生理上被消灭，因为它妨碍运动和生长。

我们已经指出，现实主义倾向的作者喜欢从社会品质上描写人，而不是抽象地、笼统地写“一般的”人。在革命—群众歌曲中对反面人物也是如此处理的。但这与刻画正面主人公有直接关系。这里非常典型的是贫富的对比。不论是“大场面戏剧”和“实例”喜剧的作者，还是革命群众歌曲的创作者，他们的出发点都是：中心正面主人公必须是一个普通人、一个劳动者或者一个在自己的行动中依靠人民群众的人。在马雷夏尔九十年代创作的抒情诗中，对不堪沉重劳作的佃农，对被富人掠夺的贫农予以了特别注意。这些人不能只做压迫的牺牲品。诗人认为，整个社会大厦都是由他们支撑着，由于他们的劳动，统治阶级才得以生存。贫农，养育了花天酒地的牧师。神职人员靠自己农民的“血汗成果”被养活着。他们当着饥饿农民的面吞食了他们被迫交上来的什一税。在九十年代的马雷夏尔眼中，人民是文化的创造者。是人民建造了“宏伟的宫殿”，以便“暴君们住在里面”。这里的人民被说成像主人一样，强调了人民的强大。

诗人把人民描绘为站在巴士底狱废墟上的胜利者。两千年以来人民身上都套着青铜枷锁，但他们奋起了，并从自己敌人手中夺回了自己的权利，让过去的独裁者仓皇逃窜。在《对国王的最后审判》中，使不再低三下四和奴颜婢膝的长裤汉与被揭露、被赶跑的帝王们分庭抗礼。

长裤汉，这些出身社会底层的人，是革命群众歌曲的主角。法国人应该为自己在前线能够战胜敌人同盟而感谢长裤汉。由于长裤汉，法国人民才消灭了君主制并处死了路易十六，从此不再匍匐在专制君主脚下的尘土里过活。是长裤汉发起了反对吉伦特派①的人民起义，取消了基于财产资格的宪法，实行了确立人民革命成果的1793年宪法。在“大场面戏剧”中占有显要位置、来自民间的人，即最先成为女公民维尔尼奥芙笔下主人公的人，他们的形象有一个很重要的特征，那就是意识觉醒的主题。人们千百年来一直不折不扣地、完全顺服地执行自己老爷的意志，现在开始反抗他们的命令了。女公民维尔尼奥芙及“实例”喜剧作者笔下那些来自民间而成为人民首领、领路人的形象也同样令人感兴趣。比如《贵族的罪恶》中的老头安里的形象就是如此。这个农民无可争议具有高出德·福萨克公爵的智力优势；德·福萨克的内心世界非常贫乏，其中主要是残酷和虚荣、报复和仇恨的动机。安里对自己的力量抱有信心，对面临的任务了如指掌。高

① 法国大革命时期的政治派别，主要代表共和派工商业资产阶级和农业资产阶级。——译注

度的内心尊严在他身上不仅与防御敌人的能力相得益彰，而且还与同敌人决一死战的准备紧密结合。在领导了反对德·福萨克的起义后，他一直在考虑着如何巩固队伍。所以他对雇农、雇工、生病的贫苦农人表现出极大关怀。农民们战胜德·福萨克公爵的胜利对他来说不仅仅是具有"地方意义的事件"。他把它看作全国乃至全世界反对专制主义运动的一部分，看作其他人效法的一个榜样。

热月政变的反动中断了法国文学中群众歌曲、"大场面戏剧"等革命体裁的发展。在督政府[①]和执政府时期，文学过程是在一个复杂的条件下发展的；另一些倾向开始取得主导地位：产生了模仿古典主义的半官方文学，在整个这段时期（帝国时期也如此）都没有产生出什么重要的作家。感伤主义（其代表为德·让利斯夫人）和前浪漫主义继续发展。同时，在夏多布里昂、贡斯当、瑟南古、让·德·斯塔尔和其他人的早期创作中，正开始形成新的艺术流派——浪漫主义。

158·

第四章 意大利文学

1. 早期启蒙运动和维柯

在意大利文学的历史发展中，十八世纪可以清楚地划分为两个时期。在第一个时期中，在与衰颓得很厉害的巴洛克艺术遗产的斗争中，一方面形成了在全欧洲得到广泛传播的洛可可风格诗歌，另一方面形成了有很强民族特色，在许多方面明显不同于英国和法国早期启蒙运动的早期意大利启蒙运动文学。第二个时期则是成熟的启蒙运动时期。这期间，在与欧洲大国的启蒙主义意识形态的紧密协同中形成了意大利文学，推出了一批有世界影响的作家（梅塔斯塔齐奥、哥尔多尼、卡洛·戈齐、阿尔菲耶里）。

这两个时期的分界线正好处于十八世纪中期。只有威尼斯是某种例外。这一点有其自身的社会—历史原因的。

在十八世纪前半叶，意大利是个政治上弱小和经济上落后的国家。国内新的资本主义关系的发展由于封建割据和对西班牙、奥地利、法国的依附关系而举步维艰。除此之外，在十八世纪前五十年中，已经贫困不堪的意大利又三度成为欧洲强国在它领土上进行劫掠战争的战场，它们先是相互争夺"西班牙继承权"（1701—1735），后是争夺"波兰继承权"（1733—

① 指1795年11月—1799年11月间的法国政府。——译注

1735)和"奥地利继承权"(1740—1748)。结果,意大利的大多数公国再遭分割,这一次是在奥地利和西班牙之间进行的:奥地利把伦巴第以及中意大利的大部分地区置于自己的羽翼之下,西班牙则保持了对两个西西里王国的势力范围。曾经富裕强盛一时的威尼斯,虽然保住了自己的政治独立,却在十八世纪初进入了全面衰退。根据波扎雷瓦茨和约(1718),它被迫将自己在地中海的所有领地全部交给土耳其,并大大地限制了甚至在亚得里亚海的贸易,使亚得里亚海的经济和军事霸权在的里雅斯特城修复后转到了奥地利手中。的确,在亚平宁半岛西北部,在皮埃蒙特产生了一个独立的撒丁王国(1713),但在十八世纪下半叶萨伏依王朝却处身于整个意大利事务之外,暂时不打算担当统一全民族的重任。

对越来越加强的封建统治和外来压迫,农民和城市平民以暴动和自发起义来回答。有时,人民群众的起义达到了相当巨大的规模。比如,1746年,热那亚的工人和手工业者在郊区农民的支持下,将奥地利军队赶出城并建立了自己的政府。热那亚的独立得救了。但人民的政府被本地贵族出卖,在热那亚仅存在了几天。在十八世纪上半叶,意大利还没有一个强大、自信、能够把群众团结在自己周围并领导广泛的民族解放运动的资产阶级。复兴运动的遥远的思想前提此时还仅仅出现在文化生活的某些现象之中。

在十八世纪前半叶的意大利文学上打上了经济、政治和社会落后的烙印。最先进的意大利作家认识到了这种落后并积极努力加以克服。他们在这一时期活动的特点,一方面是对十七世纪文化遗产,首先是对巴洛克的尖锐批评态度,因为他们认为巴洛克是与反宗教改革运动和封建的天主教反动派的意识形态连在一起的,另一方面,他们明确表达出一种意向,想让意大利掌握比自己更先进的国家所取得的科学、文学、哲学的最重要成就。还在十七世纪末,意大利文学就已吸收了笛卡尔的唯理论、伽桑狄的原子说(据维柯说,他们的思想在那不勒斯的青年中特别受欢迎),还有洛克的感觉论、雨果·格劳修斯的自然法理论、布瓦洛的古典主义。法国的戏剧,首先是莫里哀的喜剧,在十八世纪初的意大利受到热烈的欢迎,产生了许多模仿作品,其中许多还相当独特(П. Я. 马特洛、Дж. 吉里、Я. 内利)。在所有这一切的后面是新的民族意识的缓慢增长。一方面,反对马里诺主义和"意大利—西班牙"的十七世纪悲喜剧的斗争,在十八世纪初的意大利文学中获得了反对西班牙统治的政治反对派的形式,并且最终取决于这个形式,另一方面,在当时的意大利思想家和文学家看来,积极掌握那时从英国和法国浸透进意大利的新的哲学和美学思想,与其说是效法外国榜样,不如说是向本国民族传统的求助,是恢复文艺复兴时代的古典传统,而这一

传统在反宗教改革运动和重新封建化的时期在意大利文化中是被处心积虑和彻底地压制的。培根、笛卡尔、高乃依、拉辛和莫里哀，在十八世纪前半叶的意大利被人们当作意大利文艺复兴时代人文主义者的学生和直接继承人，而他们的思想体系，则被看作只不过是Г.伽利略在十七世纪初不仅引进自然科学而且引进诗学的唯理论本身的发展。这就是为什么掌握十七世纪法国经典文学的经验，却在意大利没有导致对拉辛的虔诚模仿和对布瓦洛所提出的概念的追随，而是导致形成了基于本国文化的托雷利传统的古典主义变种的缘故，同时这种古典主义在某些方面预告了温克尔曼的美学原则，温克尔曼也总是强调自己依据的是对被他高度评价的詹·温琴措·格拉维纳的思想。在十八世纪前半叶的意大利，不仅奠定了下半个世纪启蒙主义文学的思想和美学基础，而且还创作出一批完全有资格归入形成于西欧文学的早期启蒙文化的作品。

意大利的早期启蒙运动在许多方面都不同于更发达的欧洲国家的早期启蒙运动。它产生于另一种社会土壤并具有自己的民族特色。但是，十八世纪上半叶先进的意大利思想家和作家向自己提出的基本任务和目标，与英国、法国、德国和俄国启蒙主义者面临的欧洲历史发展过程中产生的任务和目标在本质上是一样的。启蒙主义文学在意大利开始形成的时间，正如弗·伊·列宁所说，是“一切社会问题都归结为与农奴制度及其残余作斗争”的时期(《我们拒绝什么遗产?》)。

在意大利，早期启蒙主义意识形态的特点最清楚的表现是在哲学、历史和美学领域。教会则成了十八世纪上半叶早期启蒙主义者对重新封建化国家的法律、政治和经济制度发动思想进攻的主要对象，因为教会仍然处于“当时封建制度里万流归宗的地位”(《德国农民战争》)。意大利早期启蒙主义者继承了文艺复兴时期人文主义者的反教权主义传统。但他们是在已经不同的历史条件下，即在西欧形成的有时候倾向于为自己的目的和利益采用新思想的所谓“开明专制”的条件下发展这一传统的。

十八世纪前半个世纪意大利早期启蒙思想最重要的中心是那不勒斯。在两个西西里的王国中，封建制度的矛盾具有了比起意大利的其他国家来越来越尖锐的形式，那不勒斯王宫与垂涎那不勒斯的罗马教廷之间由来已久的摩擦，为意大利启蒙运动创始人的反教会行动创造了良机。正如皮埃德罗·梅塔斯塔齐奥有一次曾说，十八世纪初，在那不勒斯大学和著名律师盖塔诺·阿根托的政治沙龙里都形成了“反梵蒂冈的激昂阵营”(《致C.马特娅的信》，1773年)。属于这个阵营的有教师梅塔斯塔齐奥、笛卡尔唯理论的坚定支持者詹·温琴措·格拉维纳(1664—1778)、反耶稣会的抨击性文章《神秘的多头毒蛇》和一系列历史—法学著作(《公民法的起源》、《论

罗马帝国》等)的作者、十八世纪意大利最大胆的思想家之一彼得罗·詹诺内,他在自己的作品中激烈地捍卫世俗国家政权对教会的独立并热情赞扬共和制罗马的立法。

彼得罗·詹诺内(1676—1748)不仅被列入意大利启蒙运动文学,而且进入欧洲启蒙运动文学,这主要应归功于他的著作《那不勒斯王国公民史》(1723)。这部书立即被译成了多种文字,对上自Ш. 孟德斯鸠,下至Э. 吉本的许多著名启蒙主义者都产生过影响。它涵盖了从罗马帝国到十八世纪初的那不勒斯历史,并且是一部独特的四卷本反教权主义的檄文,书中对罗马教皇宗教权力的绝对性提出质疑,论证了包括教廷法规在内的所有法律的主体是全体教众、全体人民。在彼得罗·詹诺内及其他意大利早期启蒙主义者的历史—哲学思想中,可以听到在韦尔多异端教派[1]旗帜下进行的农民起义的回音。《那不勒斯王国公民史》提出了早期基督教的民主理想与神权政治国家的专制主义相抗衡这一论点。这对天主教是个巨大的打击,于是梵蒂冈立即做出了反应:该书被正式宣布为"异端邪说和不信神的",而它的作者则被革出教会。由于受到耶稣会教士的迫害,詹诺内起先被迫逃出那不勒斯,后来又逃出了威尼斯,因为威尼斯不敢向他提供政治庇护。有一段时间,詹诺内得以在瑞士栖身。他在那里结束了哲学—历史巨著《三国》,在书中对罗马天主教会的政策进行了更猛烈的抨击。1736年,耶稣会的密探得以将詹诺内引诱到皮埃蒙特,他在那里遭到逮捕并被投入都灵的监狱,从此就再没有从那里出来。

究其社会理想,以及其在十八世纪上半叶思想斗争中的立场来说,与彼得罗·詹诺内比较接近的是路德维科·安东尼奥·穆拉托里(1672—1750)。穆拉托里获得全欧洲的知名度主要是因为他的美学和文学理论著作《论完美的意大利诗》(1706)、《关于科学和艺术中良好趣味的思考》(1708)、《彼得拉克的生平和诗歌研究》(1711)、《论民间辞令的优点》(1750),等等。穆拉托里在这些著作中,依据文艺复兴时期的文学遗产,奠定了意大利启蒙运动古典主义的基础,他一方面驳斥了怪癖的、有悖于"良好趣味"的巴洛克艺术,另一方面又批驳了过分严肃、限制了诗人幻想的唯理论,因为布瓦洛的热心追随者,其中包括法国耶稣会教士布古在内,从唯理论的立场出发对古典意大利诗歌进行了批评,布古的文章《正确评价文学作品的方法》(1678)在十八世纪初的意大利作家中引起了激烈争论。

但是路德维科·穆拉托里不仅仅是一个美学家。他和詹诺内和格拉维

① 十二世纪末在里昂出现的中世纪西欧基督教派别,主张恢复早期基督教的习俗,否定许多教会礼仪和正统教义,后流传至法国国外。——译注

·160

纳一样，是神权政治的坚定不移的敌人，对当时展开的政治斗争他不是旁观者。穆拉托里写了诸如《论基督教的仁慈》(1723)、《道德哲学》(1735)、《幸福的基督教》(1743—1749)等重要的道德—哲学著作，来批评教会的专制，揭露玷污早期基督教精神基础的宗教偏见，宣传容许不同宗教信仰和某种"基督教社会主义"的原则。这些著作引起了广泛的社会共鸣，也招致了耶稣会教士的疯狂攻击，他们要求将他的书列入臭名昭著的《禁书目录》。穆拉托里被指控传播一种特殊的"公民异端邪教"，还给这种"邪教"起名为"穆拉托里教"，穆拉托里在1740—1741年间好不容易才避免了被革除教门的惩治。只是由于"自由主义的"教皇本尼狄克十四世(伏尔泰的《穆罕默德》就是为他而写的)的亲自干预，才使他幸免詹诺内一样的命运。教皇宣称，"伟大人物的创作不应被禁止"。

与十八世纪所有启蒙主义者一样，穆拉托里认为，文学和艺术作品的使命是促进社会进步。他批判不讲思想、没有道德的巴洛克诗歌和戏剧，他极力以作为真理和永恒道德的社会学校的文学来与巴洛克风格相对抗，他认为，这种文学所符合的与其说是某种抽象伦理或者传统基督教宗教的要求(如某些外国学者试图证明的那样)，不如说是他的所有著作都透彻论述的"公民异端邪教"的要求。穆拉托里认为，正是这样的文学，而不是国君们的权力，应该起到改造和团结整个意大利的作用。还在1703年，他就出版了《文学共和国第一草案》，按照他的构思，这样的共和国应该有别于阿卡迪亚和意大利其他"从事荒唐问题和各种无稽之谈"的科学院，只有它才能团结"意大利全体杰出的文学家，不管他们属于何种社会阶层"，促进意大利民族文化的复兴。

161 •

当然，穆拉托里没能建立这样的"共和国"，但他本人的活动倒是在相当程度上促进了意大利新的民族意识的形成。这个理性和"良好趣味"的忠心拥护者把笛卡尔的唯理论与早期意大利启蒙运动的最具特色的特点之一——历史主义相结合，成了一个勤奋的历史文献出版者和研究者。穆拉托里完成的二十八卷集鸿篇巨制《意大利历史学家》(1733—1751)，其中除了包含古老编年史以外，还有六至十六世纪的没有出版过的民间传说和歌曲、文学作品的手抄本，还包括各种能够说明中世纪意大利物质和精神生活的各种证明材料。

作为十八世纪的一个唯理论者，穆拉托里清楚地意识到，他所出版的材料包含有很多"童话和寓言"。然而这一点并不使他难堪。他用纯理性主义的方法，在那种混杂着"愚昧民族的传统"的"大量交织着的真理和谎言"中，将历史真实和诗歌的虚构清晰分开，同时，穆拉托里倾向于把这个传统本身当作最重要的历史事实来分析，把民间传奇和传说不仅仅看作空洞的

寓言，而且是本民族历史发展的一定阶段上的现实生活在民族自我意识中的艺术折射。处在当时那个时代，这种观点是足够新颖的，意大利早期启蒙运动对随后欧洲文化发展的重大贡献之一，正是与此观点紧密相关的。



维柯像 版画 谢索内

穆拉托里的主要历史著作之所以引人注目，首先是由于其中提供了对中世纪文化相当客观的评价，比法国启蒙主义者书中包含的评价要客观得多，用弗·恩格斯的话说，法国启蒙主义者倾向于将整个欧洲中世纪看作“千年普遍野蛮状态造成的历史的简单中断”（《路德维希·费尔巴哈与德国古典哲学的终结》）。与那些“在法国为行将到来的革命启发过人们头脑”（《反杜林论》）的较为激进的思想家不同，早期意大利启蒙主义者与其说是将自己对理性胜利的认识与社会—政治变革和第三等级的未来联系起来，不如说是将其与他们国家过去曾经有过的文化和民族振兴联系起来。这就是为什么对穆拉托里来说，意大利中世纪不仅是如他所写的封建主义繁荣的“野蛮和恐怖时期”，而且是以“十分英勇和光辉业绩”著称的时期，是十三至十四世纪城市民主的时期，还是为十六世纪文化繁荣作好准备并对欧洲新文化施加过影响（穆拉托里特别强调这一点）的但丁、彼得拉克、薄伽丘的时期，而且他们的影响一点不比希腊、罗马古代世界来得小。意大利启蒙主义者的历史主义因民族意识而增强，同时又促进了民族意识的进一步形成。

· 162

意大利十八世纪前半个世纪新的资本主义关系的不发达不仅决定了早期意大利启蒙运动的薄弱方面，而且也决定了它的某些强大的方面。由于感觉得不到对自己的将来充满信心的资产阶级的支持，意大利早期启蒙主义者在反封建斗争中很少再对教廷觊觎国家政权的做法进行批评；他们的作品没有政治性的革命理想的激情。但因此他们又没有第三等级的、资产阶级的幻想。意大利第一批启蒙主义者对他们当时的现实情况经常估计得比法国和英国最进步的精英们更清醒和更合乎历史事实。不知不觉地，他们不是以急于夺权的资产阶级的眼光，而是以受压迫的劳动人民的眼光来观察周围世界。这就是为什么他们有时能超越他们当时的形而上学哲学和

美学，说出关于人民群众在社会历史和诗歌历史中具有创造作用的令人惊叹的深刻见解的缘故。十八世纪前半个世纪在意大利文学上不仅是格拉维纳、詹诺内、穆拉托里的时代，而且还是詹巴蒂斯塔·维柯的时代。后者是一个思想家，正如马克思所写，在他的著作中"以萌芽状态包含着沃尔夫[①]（《荷马绪论》）、尼布尔[②]（《罗马史》）、比较语言学基础（虽然是幻想的）的，以及还有不少天才的闪光"（《致费迪南·拉萨尔（1862年4月28日）》）。

詹巴蒂斯塔·维柯（1668—1744）一生都是在那不勒斯度过的。他在那里的大学里教了近五十年的法学，并于1725年在那里第一次出版了自己的主要著作《关于各民族共同性的新科学原则》[③]。维柯为这部著作耗尽了毕生精力，直到生命最后几天仍在修改。《新科学》的第三版——也是扩充和重要修改的一版——于1744年面世时，它的作者已经不在人世了。

尽管维柯这部著作在叙述中具有某种仿古的巴洛克风格，含有大量复杂的比喻和隐喻，但是它确实奠定了全新的科学的基础。还在伏尔泰引入"历史哲学"这一术语之前好几年，笛卡尔唯理论的坚定反对者维柯就已建立了人类发展的新型哲学理论，其中包括了我们今天可以称之为历史神话学、历史诗学和历史美学的元素。正是历史主义和与其不可分的自发的辩证法，使《新科学》从根本上区别于与它同时的法国启蒙主义者的思想，这一点甚至为许多研究这位那不勒斯哲学家著作的人将其排除欧洲启蒙运动之外提供了口实，他们完全忽视了在十八世纪上半叶将维柯与詹诺内和穆拉托里联系起来，而在下半叶又与菲兰杰里和帕加诺及其他那不勒斯"雅各宾党人"联系起来的那些东西。

与十八世纪西欧大多数思想家相反，维柯不相信历史进步的绝对性，并且也不倾向于把"被启蒙的"民族的遥远过去，仅仅看作是由无知和宗教偏见产生的血腥和无意义的偶然性组成的一团混沌。他在历史中寻找"普通民众的智慧"、意义以及那种"所有民族据以完成自己诞生、前进、成熟状态、衰落和终结这一时间历程"的内部规律性。根据维柯的意见，历史的规律是可以被人们认识的，因为与自然不同，历史是由人类在追求自己的特殊物质利益时自己创造的。但是，维柯从来不把人类历史看作是个别杰出人物目的明确的活动结果。对他来说，历史永远是一个过程、一种发展，但不是抽象的、个人之外的、笛卡尔式理性的或者绝对精神的过程和发展，而是始终如一地为自己的解放奋斗的人民的自我意识的过程和发展，尽管他

---

① 1759—1824年，德国古典学家，现代语文学奠基人。——译注

② 1776—1831年，德国古希腊罗马史学家。——译注

③ 简称《新科学》。——译注

们远不是总能正确地理解周围的现实和善于找到通向公民自由的真实道路。

《新科学》中坚持的历史发展简图的一般特点是这样的：在动物的野蛮性和“丑恶的共产共妻”（即原始共产主义）的原始状态之后是“神的时代”，此时人民的自我意识以创造多神教中许多神衹的神话意识的形式表现出来。这是人类通向其历史生活的第一步。维柯对神话的评论不是根据忒奥克里托斯或者奥维德的诗歌，而是他根据当时意大利农民的迷信来评论的。在《新科学》中，维柯努力依据对语言的研究和对古代历史各种事实的比较，来获得最“粗糙的”神话的真实意义，因为据他认为，只有这样，哲学家才能不仅形成对那些没有保留任何书面证据的历史的初始阶段，而且对任何诗歌的历史基础的正确认识，而这就是他的这部著作的独特创新之处。他写道：“神话，这是头一批民族的公民历史，这些初始民族在所有地方实质上都是‘诗人’。”

然后，在一定阶段上，“神的时代”被“英雄时代”所取代。在这个时代，·163 人民由于贫困只好服从于当地贵族、“英雄”。与“神的时代”相比，“英雄时代”是人类向前发展的确定一步。维柯承认这一点，但是与许多他同时代的思想家不同，他不仅不喜欢美化国王的罗马，而且也不美化早期共和制的罗马，把它的“英勇精神”看成是与欧洲封建时代存在过的“野蛮”同样的那种“野蛮”。透过沉重的巴洛克式散文的外衣，《新科学》中时不时地显露出对各种压迫的憎恨，而这种憎恨即使在十八世纪最彻底的启蒙主义者笔下也不多见。维柯比让-雅克·卢梭更有先见之明，他写道：“公民奴隶制起源于那些并非生活所必需的财富之中。”

然而维柯并不认为，劳动人民将永远处于封建贵族的奴隶从属地位。由于人民自我意识的发展，在“英雄时代”之后逐渐形成第三个时代，维柯将其称为“人的时代”。但是“人的时代”的开始并不只是启蒙教育的一些成就的结果。维柯教导说，人民共和国的建立，是人民为自己的自然权利顽强斗争的结果。

在人民共和国里，人类的解放将为文化的蓬勃发展创造良好的条件，并使人类认识周围的世界变得容易。维柯写道：“在这样的共和国中，所有渴望公正的民族将制定出公正的法律，而因为他们总体都很好，那么这里就产生了一种哲学，而根据这些共和国的形式本身，这种哲学的目的是为了培育英雄，并通过这一培育而有利于真理。”

在《新科学》中，人民的解放与真、善、勤劳和公民英勇精神的胜利是密不可分的。

但是，不应该将此看作似乎是对十八世纪许多启蒙主义者相信的、第三

等级取得胜利之后必然到来的那个“黄金世纪”的颂扬。维柯体系中的人民共和国，是一个顶峰，但却不是历史发展的最后阶段。

为了正确理解《新科学》中的历史思想和美学思想，必须时时刻刻牢记，维柯的哲学是在十三至十五世纪城市民主政治遭到失败、与之相连的意大利文化的繁荣早已成明日黄花之后在意大利形成的。这就限制了这位杰出的那不勒斯思想家的历史乐观主义，但却让他足够清晰地认识到，从平民底层走出来的资产阶级的私人利己主义的利益远不是总能与确立人民的自由相符合的，他也认识到，纯科学的、对现实生活的唯理论理解的领域里所取得的成就，不可避免地会伴随着在诗歌再现世界及其和谐和完整性时的巨大损失。正因为如此，维柯坚信，“诗意中崇高的部分永远应该是与人民的东西一致的”，他没有把诗歌的繁荣与他当时脱离“无知民众”的科学的“秘密智慧”成就联系在一起，而是与人民的神话意识尚未完全根除的“英雄的”人类童年时代联系在一起。对于维柯来说，荷马和但丁才是真正最伟大的诗人。

《新科学》核心卷章之一写的是“发现真正的荷马”，这一卷中包含着关于诗歌和诗学的最引人入胜的思想。维柯不相信《伊利亚特》和《奥德赛》是出于同一个诗人笔下，并且根本不认为历史上真有荷马其人。据他所述，在阿喀琉斯和奥德赛的性格中明显表现出集体的“普通民众的智慧”和古希腊全体希腊人的艺术想象。维柯认为，正是《伊利亚特》和《奥德赛》的这种集体著作权，说明了荷马诗歌最高的和已经不可重复的艺术价值。

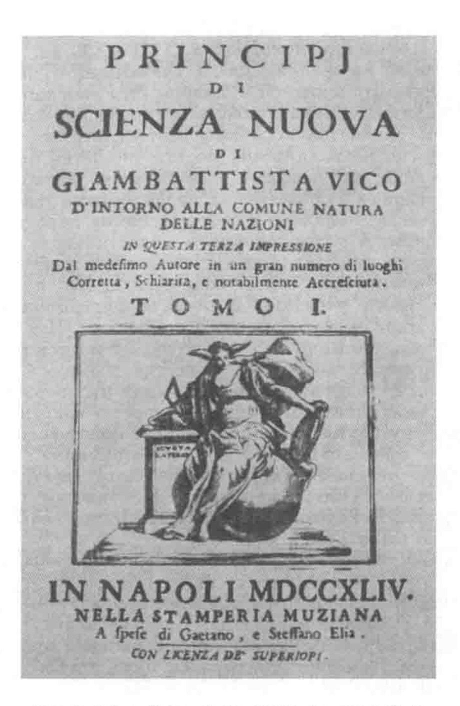
对于《新科学》的作者来说，但丁是“托斯卡纳[①]的荷马”。维柯不是把《神曲》看作神学“小说”，而是看成与《伊利亚特》和《奥德赛》一样的人民神话史。在维柯的体系中，荷马和但丁是可以相提并论的，因为他们的诗歌中包含着人民自我意识历史发展的相似阶段。维柯写道：“对于但丁的崇高来说特别典型的是，命运使这个伟大的智者正好降生在野蛮正盛时期的意大利。”

但是，对于维柯来说，但丁不仅是一个自然野蛮的诗人，他还是一个新的、“回归了”野蛮的诗人。《新科学》赋予了关于“回归野蛮”的学说以重要的作用，而这种作用对于理解这部书的自发的辩证法是相当重要的。根据这部著作坚持的历史概念，科学和技术在“人的时代”的迅猛发展保证了人们物质福利的高水平，但这种发展不仅没有导致真正的自由、社会的和谐和普遍的安康，而且相反，使得个人自私自利的本能更加膨胀，产生了无政

① 意大利的一个地区。——译注

府状态、异化和人与人之间彼此敌对的残酷斗争。根据维柯的理论，物质文明的进步，会生出对生活的“反射性野蛮”，而此种“开明的”野蛮，如《新科学》中所敏锐暗示的，“将使人变成无人性的野兽，而在第一种感性野蛮影响下他们是变不成这样的野兽的：因为第一种野蛮显露的是壮丽的野性，对这样的野性可以用斗争或者谨慎提防来防备其带来的伤害，而第二种卑鄙残酷的野蛮是在谄媚和拥抱的掩盖之下，对自己的亲朋好友进行图财害命”。

与自己的同时代人斯威夫特一样，维柯也对资产阶级文明进步的悲剧性矛盾有所洞察，但却未能找到这一矛盾的历史解决办法。根据《新科学》最后几页展开的议论思路，“反射性野蛮”将不可逆转地引导人类走向自我毁灭。但维柯还是不能同意所有生物的毁灭不可避免论。正因为如此，在《新科学》中不可预知的神启智慧就取代了历史发展的自然逻辑，于是在维柯的论文中产生了一种循环论。维柯仅仅是在那些唯理性主义和科技进步的野蛮对人类形成的那些最具灾难性的后果中去寻找免遭“反射性野蛮”之害的得救方法。他写道：“在最终剩下的人数不多而生活必需品很多的情况下，人们通过自然途径重又会回到还算过得去的情况；既然重新返回了开初世界的原始简朴，那么他们就会变成信仰宗教的、诚实的和忠实的；这样，在他们中间就会重新出现虔诚、信任、真理，即神赐的永恒秩序的公正、幸福和美的自然基础”。这个那不勒斯思想家之所以重新回归神，不是因为害怕教会和耶稣会教士，而是对因进步而变得疯狂的耶胡①的恐惧。


PRINCIPJ
DI
SCIENZA NUOVA
DI
GIAMBATTISTA VICO
D'INTORNO ALLA COMUNE NATURA
DELLE NAZIONI
IN QUESTA TERZA IMPRESSIONE
Dal medesimo Autore in un gran numero di luoghi
Corretta, Schiarita, e notabilmente Accresciuta.
TOMO I.
IN NAPOLI MDCCXLIV.
NELLA STAMPERIA MUZIANA
A spese di Gaetano, e Steffano Elia.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

《新科学》的扉页 维柯 1744 年 那不勒斯

在十八世纪末，维柯的创新思想还没引起西欧启蒙主义者很大的兴趣，但到十九世纪，当《新科学》中最朦胧的预告开始变为现实的时候，这本巴

① 耶胡是英国作家斯威夫特《格列佛游记》的“慧马国”篇中，由高尚的马们豢养的卑劣狡诈的人形动物。——译注

洛克风格的巨著就得到了广泛的承认。在俄罗斯，最先注意到维柯的是阅读到《新科学》法语译本(1827 年，巴黎)的普希金。

尽管不被同时代的欧洲所理解，詹巴蒂斯塔·维柯却在自己的祖国建立了学派。

他的学生和追随者成功地将对“普通民众的智慧”的兴趣与被《新科学》否定的那些新潮流相结合，从而将该书的美学和历史—哲学概念引入了意大利启蒙主义文学发展的总轨道。歌德在阅读了《新科学》之后曾写道：“我发现，它里面包含着的对善和公正的巫师预言，某个时候会实现或者应该实现，因为它们依据的是传统和生活经验。人民有这样一个始祖和导师该是多么好啊……”

165·

2. 阿卡迪亚

意大利早期启蒙主义者的思想，在十八世纪前半个世纪的美学、历史哲学、法学中体现得最多，而在艺术创作本身则体现较少。这一时期的意大利诗歌的发展主要是在阿卡迪亚的旗帜下进行的。

二十世纪的文学研究者在许多方面重新审查了对阿卡迪亚文学所作的绝对消极的评价，这种消极评价在浪漫主义者和实证主义者那里是十分典型的。当然，不应该像 Б. 克罗齐所作的那样，把意大利十八世纪的阿卡迪亚描绘成曾经直接准备了 1789—1794 年法国大革命的欧洲哲学唯理论的代表，并断言，似乎正是这个文学院，“在经历了一百多年的反宗教改革运动、伪善、文学被排斥参加社会生活之后”，奠定了意大利“民族复兴的开端”。但是，简单地轻视阿卡迪亚，说它仅仅是政治上反动的、美学上微不足道的现象，那同样也是错误的。不论是这种观点，还是与之直接对立的观点，都没考虑到历史—文学过程的辩证法，须知意大利的新文学既是在阿卡迪亚的内部，同时也是在与它的沙龙——贵族的局限性的斗争中(Дж. 格拉维纳、Л. 穆拉托里、Ш. 马费伊等)诞生的。

阿卡迪亚文学院是 1690 年 10 月 5 日由此前聚集在瑞典前女王克里斯蒂娜的沙龙里的文学小组成员在罗马建立的。在阿卡迪亚的奠基者中有詹·马里奥·克雷申贝尼(1663—1728)，他做过它的第一位常任“守护者”，即某种类似常任院长之职；詹·温琴措·格拉维纳(1664—1718)，他为文学院拟订了规则，为此还采用了古罗马《十二铜表法》的古老庄严文风；以及其他几个文学家。阿卡迪亚所宣布的自己的直接任务是反对马里诺主义和十七世纪的风格。它的成员信誓旦旦地保证，他们将“根除坏的趣味，不管它隐藏在什么地方，都要始终不渝地追剿它”，以此来复兴“几乎

完全被上个世纪的野蛮消灭殆尽”的伟大的意大利诗歌。

新的文学院取得了不只是轰动的，而且是史无前例的成功。还在1699年，罗马的阿卡迪亚文学院就已有了散布在意大利各城市中的八个分院。到十八世纪，阿卡迪亚学院的下属机构已经覆盖了整个亚平宁半岛，并且不仅在欧洲各国，而且在拉丁美洲也已开始建立。以阿卡迪亚为代表的意大利文学似乎重新走上了世界舞台。然而，阿卡迪亚的胜利不过是昙花一现而已。它的诗歌并没有对意大利文学的进一步发展起到多少影响。连这个文学院至今存在这一点，也很少有人知道。在意大利本身，阿卡迪亚的繁荣也不过是十八世纪前半个世纪的事。所有这一切，都有其足够重要的历史原因。

确实，阿卡迪亚似乎抹去了一直存在于政治上分裂的意大利的各个地区和各个国家之间的边界。它与任何一个意大利宫廷都不发生联系，却向广泛的意大利知识分子敞开了自己的大门，并实际上把出身社会各个阶层的人都变成了“牧人”。但是阿卡迪亚却没有能建立也没有能力建立起伟大的、真正的民族文学，因为它的诗人有意识和有逻辑地回避在文学中涉及道德，更不消说回避当时的社会和政治题材（这也正是他们与早期意大利启蒙主义作家的本质区别）。阿卡迪亚不仅没缩小，反而扩大了十七世纪就存在于意大利的人民生活与意大利巴洛克文学之间的那条鸿沟。阿卡迪亚诗人虽然提出了理性、朴实和自然的要求，来与马里诺主义的非理性、夸张和“机巧的疯狂”相对抗，但他们所针对的不是现实生活，而只是文学。正如安·葛兰西[①]所说，文学从来都不是仅仅由文学产生的。除此之外，还应注意到，在自己的诗歌实践中阿卡迪亚是对十七世纪巴洛克诗歌的一种否定，其程度正好是十八世纪在意大利新的历史文化条件下人们直接继承它的程度。阿卡迪亚诗歌继续进行巴洛克的反马里诺主义，而且把它唯理性化、简化了，使它适应了“良好趣味”和十八世纪意大利贵族及其“有学问的夫人”和男伴、风流的天主教神甫世俗生活的要求。在阿卡迪亚，诗歌不再是宫廷的专利，但是在成为某种似乎不那么过分复杂的形式主义的押韵游戏之后，却仍然是贵族沙龙的东西。

在新的文学院中，巴洛克退化和变形为洛可可。但是这一点却保证了阿卡迪亚在整个欧洲受到广泛欢迎。正是阿卡迪亚诗歌成了十八世纪那种轻佻放纵、缺少精神内涵，但却具有独特雅致的，有时甚至是精巧优雅的艺术风格的最完美的表现形式，这种艺术风格在欧洲整个十八世纪中既与启 ·166

① 1891—1937年，意大利社会活动家、政治理论家。——译注

蒙主义的现实主义，又与启蒙主义的古典主义分庭抗礼，但是不仅“旧制度”的贵族，而且连伏尔泰、狄德罗、哈格多恩[①]、维兰德、青年时期的歌德、在贵族学校读书时的普希金都向这种古典主义奉献了不少才华。

在阿卡迪亚，模仿彼得拉克的作品特别风行。在彼得拉克派诗人，或者更准确地说，在十八世纪的新彼得拉克派诗人中，最重要的要算著名的天文学家和数学家埃乌斯塔希奥·曼弗雷迪(1674—1739)，在博洛尼亚形成了一个以他为中心的不大的诗歌流派，他们不仅重振文艺复兴时期古典意大利彼得拉克诗的节律和风格特点，而且还重现了与之不可分开的文艺复兴时期的新柏拉图主义爱情概念。正是这一点赋予了曼弗雷迪的诗歌作品一定的思想深度，这是阿卡迪亚诗人本质上所完全没有的。在阿卡迪亚，彼得拉克抒情诗的传统主题通常要么是宗教题材，要么是田园诗(詹巴蒂斯塔·扎皮的十四行诗和牧歌)，要么是源于Γ. 基亚布雷拉[②]的古典巴洛克传统的阿那克莱翁诗体。

阿卡迪亚的阿那克莱翁体抒情诗的代表是托马佐·克鲁德利(1703—1745)的坎佐纳[③]和坎佐涅塔。在阿卡迪亚“牧人”千篇一律的背景下克鲁德利可算是鹤立鸡群。在他的诗歌中阿那克莱翁诗体具有一种对肉体爱情公开的享乐主义颂扬的性质，这是法国洛可可风格诗歌所特有的，但在阿卡迪亚却是总体上格格不入，因为阿卡迪亚的总调子是由天主教修道院院长定的；况且，克鲁德利笔下的这种诗歌经常变成对伪善的基督教道德甚至宗教本身的色情批评。克鲁德利是耶稣会教士势不两立的敌人。所有这一切最终招致了宗教裁判所对他的愤怒。1739年，克鲁德利被控参与“共济会会员”的活动，因而被投入佛罗伦萨监狱关了数年。

色情诗，以及论文《女人喜欢的艺术》为克鲁德利带来了全欧洲的荣耀，尽管是有点丢脸的荣耀。他的享乐主义者和自由思想家的名声是如此牢固，以至于当狄德罗需要出版直接否定上帝的存在并批判所有宗教的《一个哲学家与某元帅夫人的谈话》(1777)时，他连考虑都没考虑，就以克鲁德利遗作的名义出版了。

坎佐涅塔，即在托马佐·克鲁德利创作中占有很重要位置的小歌曲，是一种抒情体裁，更准确地说，是一种歌唱的(有时有乐器伴奏)诗歌体裁，它代表了阿卡迪亚诗歌的“第二样式”(阿卡迪亚诗歌的“第二样式”是彼得拉

---

① 1708—1754年，德国诗人。——译注

② 1552—1638年，意大利诗人。——译注

③ 西欧诗歌中描写骑士爱情的一种抒情诗。最早采用这种诗体的是普罗旺斯的行吟诗人，后来但丁和彼得拉克的作品成了效法的典范。——译注

克式的坎佐纳和十四行诗)。坎佐涅塔在阿卡迪亚的繁荣主要是由于阿卡迪亚的诗歌内容贫乏。但音乐在某种程度上使四处传播的阿卡迪亚诗所到之处变得新鲜活泼,减轻了它们使人难堪的单调乏味,并赋予它们更为具象的特性。坎佐涅塔最出名的大师是保罗・罗利(1687—1765)。当代的文学研究界认为,他是阿卡迪亚最有才华的诗人。罗利最好的一首抒情小曲是《多荫的昏暗树林》。这首歌在整个欧洲传唱。歌德在童年时听他母亲唱过,一生再也没有忘记。

但是保罗・罗利不仅写坎佐涅塔。作为格拉维纳的学生,他对古希腊罗马的诗歌十分熟悉,翻译过阿那克里翁的颂诗,准确地说,是十八世纪时被人们认作阿那克里翁的颂诗,并着手将古希腊罗马的某些诗歌节律形式(阿尔凯奥斯诗体、萨福诗体、卡图卢斯的每行十一音节的诗体,等等)引入意大利诗歌。罗利曾长期生活在英国,他协助扩大了意大利与英国的文学联系,并使此时唯理论主宰的欧洲的文学界所持的某些偏见威信扫地。他比巴雷蒂更早地捍卫了但丁、弥尔顿和塔索,为他们在伏尔泰《史诗论》中遭到的不公正批评辩护,他还是向意大利介绍莎士比亚的头一批诗人之一。罗利在伦敦与俄国诗人、外交家安季奥赫・康捷米尔是好朋友。很有可能,正是这位阿那克里翁的意大利翻译家和推广者使康捷米尔对这位古希腊诗人的抒情诗产生了兴趣,从而间接地促进了1794年尼・阿・利沃夫编辑的《阿那克里翁诗选》在俄国的问世。

阿卡迪亚的"第三样式"是由一批使用卡尔洛・英诺琴措・弗鲁戈尼(1692—1768)引进意大利诗歌中的无韵诗的作者们所提供的。弗鲁戈尼用无韵诗写了几首不太长的长诗(《教皇的阴影》、《无韵诗天才》)、哲理田园歌曲如《奥龙特斯河》,诗中借潘神[①]之口阐述孔狄亚克的自然哲学,他还有一些寄语诗,在诗中讨论当时的一些历史—文学问题。但是,弗鲁戈尼在叙述—教诲诗歌方面的尝试不过是稍稍接触到启蒙文学而已,并没有过渡到启蒙文学,也没有破坏洛可可的风格体系。在他的阿那克里翁体诗歌中公开赞颂沙龙爱情游戏及其轻易的得手和愉快的背叛,而他名噪一时的坎佐涅塔《从爱情航行返航》、《爱情岛》则与华多的名画相互呼应,把法国画家塑造的很有特色的风流形象搬到了意大利诗歌之中。在弗鲁戈尼的创作中,阿卡迪亚抒情诗的全部三种样式似乎都有所体现,因为这个诗人不仅十分多产,而且异常肤浅。他在极力追求多样化时,却从来不向自己提出什么大目标,因为他清楚地知道阿卡迪亚诗歌和诗学的艺术局限性。弗鲁

① 古希腊神话中原来的牧神,后来演变为整个大自然的保护神。——译注

戈尼曾评论自己说:“我是一个诗匠,如此而已,我可不是诗人。”

毫无疑问,早期启蒙运动的思想对十八世纪前半个世纪的意大利戏剧的影响,比对诗歌的影响要更大。

十八世纪初,歌剧几乎独占着意大利的戏剧舞台,不论是意大利—西班牙的悲喜剧,还是平民的假面喜剧,都被排挤到次要位置。但即使歌剧也只是晚期巴洛克艺术的典型表现之一。歌剧提供的是豪华富丽、讲究效果的舞台装饰,诗文在其中仅处于极其次要的地位。歌剧表演重复的是十七世纪的低劣悲喜剧情节,其中多是错综复杂的爱情阴谋和被非人性的欲望控制的躁狂的主人公。所以,有些意大利早期启蒙主义者认为,必须彻底根除巴洛克式歌剧,因为它是一种与健全思维相抵触的现象,而应该代之以正确的悲剧。詹·温琴措·格拉维纳就持这种观点,他写了一篇论文《诗歌的本质》(1708),论述了意大利启蒙古典主义的一些基本原则。

然而,不论是格拉维纳的悲剧(《帕拉梅德》、《谢尔维·图利》、《阿皮·克拉夫狄》),还是他的学生安东尼奥·孔蒂的悲剧(《尤利·布鲁图斯》、《尤利·恺撒》、《马克·布鲁图斯》),都不能够征服观众。意大利启蒙运动早期唯一的戏剧成功是希皮翁内·马费伊的《梅罗帕》(1713)的上演,这是一部用十一个音节的无韵诗、严格遵守古典主义全部“三一律”写成的悲剧。

希·马费伊(1675—1755)在实现格拉维纳的美学遗训时,与其说是师法高乃依和拉辛,不如说是以索福克勒斯、欧里庇德斯以及意大利文艺复兴晚期其他剧作家(П. 托雷利、Дж. Б. 利夫埃拉)为榜样。与十七世纪法国古典主义者不同,像他之前的格拉维纳所做过的一样,马费伊没有让《梅罗帕》的情节围绕爱情阴谋展开。这种自觉地忽视爱情主题的做法是具有纲领意义的。它表现了早期意大利启蒙运动的某种社会—美学立场。马费伊的悲剧以杀死篡位者和暴君结束,但《梅罗帕》的主要内容毕竟还不是政治。《梅罗帕》,这不是被奴役人民的悲剧,而是一部母亲的悲剧。

意大利的《梅罗帕》的创新被莱辛所充分理解,他写道:“母亲如此热爱自己的儿子,准备用自己的双手去惩罚杀害儿子的人,正是这种母亲的个性,使他产生了在舞台上刻画一般母亲柔情的想法,那就是让整部戏都贯穿这个唯一纯洁和高尚的激情,而不管任何其他的爱情。”(《汉堡剧评》)在马费伊的悲剧中,抽象的公民英雄主义被个人的家庭美德所取代;在剧中已经可以发现革命前第三等级的道德—美学理想。正是这一点使《梅罗帕》不仅在意大利,而且在整个欧洲都获得了成功。马费伊的悲剧不仅早于伏尔泰的《梅罗帕》,而且也早于哥尔多尼和狄德罗笔下的“一家之主”。

尽管马费伊的《梅罗帕》取得了空前的成功,但它当然还不能将巴洛克

歌剧挤出意大利舞台。在十八世纪前半个世纪的文学—戏剧生活中，这部悲剧仍然只是一个孤立的甚至在某种程度上是偶然的现象。马费伊是个饱学之士和理论家，他与演员和剧院观众没有联系，他的《梅罗帕》纯粹是作为文学作品来创作的。早期意大利启蒙主义者尽管客观上已经在反映意大利的那个新阶级的社会和民族利益，但却还没感觉到与这个阶级的联系。

歌剧在十八世纪没有被消灭。但却受到不仅来自阿卡迪亚，而且在某种程度上也来自意大利早期启蒙运动的唯理性主义思想对它的明显改造。改革意大利歌剧是由阿波斯托洛·泽诺（1668—1750）开始的，他是希·马费伊的朋友和志同道合者，他们一起在威尼斯出版《文学家报》（1710年开始）。他试图整顿歌剧演出，将巴洛克的繁文缛节剔除出去，并用在形式和内容上近似于法国古典主义悲剧的新文学台词来代替早先十七世纪的脚本。 ·168

比起神话故事题材来，阿·泽诺更偏重历史题材（《地米斯托克利》、《西庇阿在西班牙》、《塞弥拉弥斯》）。现代人把他称为“意大利的高乃依”。甚至连一贯爱挑剌的让-雅克·卢梭都这么称呼他，他夸奖泽诺“勇敢地将历史英雄推上了似乎只对神话幽灵才适宜的舞台”。

3. 梅塔斯塔齐奥

彼得罗·梅塔斯塔齐奥（真名特拉帕西，1698—1782年）完成了泽诺开始的改革。他完全消除了歌剧表演与音乐之间的不协调，创作了所谓的“抒情悲剧”，使它不仅成为欧洲洛可可音乐文化的一个重要事实，而且成为启蒙主义和前浪漫主义时期意大利社会生活的一个重要事实。

梅塔斯塔齐奥出生在罗马的一个平民家中，乔·卡尔杜齐[①]曾评论说：“人民也与梅塔斯塔齐奥和帕里尼一道进入了意大利诗坛”。当他还是个十岁男孩时就能巧妙地即兴赋诗。他的天赋引起了格拉维纳的注意。他收梅塔斯塔齐奥为义子，开始对他进行培养。格拉维纳想让梅塔斯塔齐奥成为自己的接班人，所以他系统地引导他在早期意大利启蒙运动的思想和趣味的领域里遨游。

在梅塔斯塔齐奥青年时期的作品（《尤斯丁》、《法典的产生》）中可以感受到这位启蒙主义者的教导，但是1718年格拉维纳死后，梅塔斯塔齐奥就从罗马迁到了那不勒斯。他在那里进入了阿卡迪亚，很快就成了那里最杰

① 1835—1907年，意大利诗人、社会活动家。——译注

出的诗人之一，他写了不少坎佐涅塔、小夜曲、婚礼歌(《恩迪米翁》)。他的坎佐涅塔《自由》和《别离》在同时代人中享有盛名，后来还受到司汤达的热烈追捧。

梅塔斯塔齐奥的首次真正成功是他的音乐剧《赫斯佩里德斯的花园》(1721)，参加演出的有著名歌剧女演员马里安娜·布尔加雷利(罗曼琳娜)。1724年，梅塔斯塔齐奥又为她写了《被抛弃的狄多》，该剧的上演不仅是诗人，而且是他创造的这种新体裁的真正凯旋。在十八世纪，为《被抛弃的狄多》的诗文配乐的就达近四十次，其中包括著名音乐家温齐和斯卡拉蒂[①]。

《被抛弃的狄多》的主要冲突似乎是纯古典主义的。这一冲突是在埃涅阿斯的历史责任与他对迦太基女王的爱情之间展开的。但在梅塔斯塔齐奥的歌剧中，埃涅阿斯变成了完全是服务于爱情主题的，甚至几乎只是个次要的人物。《被抛弃的狄多》的情节的整个发展都服从于对主要女主人公爱情的分析和刻画，并且这一爱情不是作为女王的狄多的爱情，而是一个普通女子狄多的爱情，她的充满人性的爱情是那样动人心弦和真诚，因而这又正是对特洛伊英雄、未来罗马的奠基人的极不寻常的感情。

在抒情悲剧《卡图在乌提卡》(1727)中，梅塔斯塔齐奥把一个崇高的共和制英雄、自由的捍卫者和暴政的敌视者推上了歌剧舞台，这是欧洲启蒙主义剧作家十分喜欢写的人物。但是梅塔斯塔齐奥在《卡图在乌提卡》一剧中没有摒弃爱情阴谋。这一音乐悲剧的整个情节都专注于卡图的女儿马尔西亚暗中爱上了父亲的敌人尤利·恺撒。恋爱中的恺撒，而且是以那么优雅的小咏叹调潇洒地捍卫爱情的恺撒，曾多次成为梅塔斯塔齐奥同时代人的嘲笑对象。但是他与其说是降低了公民英勇精神的热度，不如说是使之摆脱了抽象的华丽辞藻罢了。让-雅克·卢梭对此十分理解，并作了很好的解释。他说："舞台上出现了居鲁士、恺撒，甚至卡图，一些观众对让这样的人歌唱感到十分愤怒，但很快，他们就被出色的音乐征服，这音乐是如此生气勃勃和热烈，于是就忘记了歌唱的事。"梅塔斯塔齐奥塑造了一个被同胞需要和能够被同胞理解的卡图。1799年，在那不勒斯革命如火如荼的时候，那不勒斯的雅各宾党人在上演阿尔菲耶里写的自由悲剧的同时，也演出了《卡图在乌提卡》，并在梅塔斯塔齐奥写的歌词中找到了激励群众革命热情所需的话。但是《卡图在乌提卡》的英雄主题并没有成为梅塔斯塔齐奥作品中主要的东西。他的歌剧继承并发展了马费伊的启蒙主义的《梅罗

---

① 1686—1757年，意大利作曲家和古钢琴家。——译注

帕》的成就。他的歌剧与其说是在呼唤理性，不如说是呼唤感情。爱情的、感伤主义的情节剧成了梅塔斯塔齐奥的主要体裁。他用这种体裁写出了《埃齐奥》(1728)、《被认出的塞弥拉弥斯》(1729)、《亚历山大在印度》(1729)和《阿尔塔薛西斯》(1730)。

1730年，梅塔斯塔齐奥来到维也纳，以接替阿波斯托洛·泽诺的宫廷("皇家")诗人的职务。维也纳时期是他创作的第二个时期，他创作了更好的、艺术上最成熟的、真正的古典音乐剧。同时，梅塔斯塔齐奥对他创立的戏剧体裁从理论上进行了思考，并写出了几部文学—美学著作，诚然这些作品《贺拉斯诗学，翻译及注释》、《亚里士多德诗学摘录及对该作品的某些思考》、《希腊戏剧观感》的出版是晚得多的事。

作为格拉维纳的学生，梅塔斯塔齐奥在戏剧理论领域的出发点是古典主义诗学的唯理性主义要求，但与大多数意大利早期启蒙主义者一样，他也把索福克勒斯摆在拉辛之上。他甚至断言，他创造的抒情悲剧(即歌剧)似乎复兴了俨然也是音乐剧的古希腊罗马时代的悲剧的结构，因为其中也有宣叙调和合唱。然而，梅塔斯塔齐奥的这类议论只不过是保卫新体裁的"差错"免受过分严肃的攻击而已。在自己的情节剧中，他根本没有考虑过要改造古希腊的样板，或者像格拉维纳和马费伊有时曾做过的那样，哪怕是修改索福克勒斯和欧里庇德斯悲剧的个别细节。

在梅塔斯塔齐奥第二个时期的创作中，依然多数是取材古代历史的英雄主题的抒情悲剧：《哈德良在叙利亚》(1731)、《地米斯托克利》(1736)、《安提鲁斯·雷古卢斯》[①](1740)、《狄度的仁慈》(1734)。在《狄度的仁慈》中勾画出了一个开明君主的理想形象，获得了伏尔泰的热烈赞扬，甚至对欧洲启蒙主义戏剧也产生了一定影响(亚·鲍·克尼亚日宁曾将其改写为同名悲剧)。但是，真正的政治悲剧的英雄精神与梅塔斯塔齐奥的艺术气质以及音乐剧体裁的特点是格格不入的，而最主要的是，与梅塔斯塔齐奥所属的十八世纪上半叶那个意大利社会的处世态度是格格不入的，须知他对那个意大利社会的生活理想的反映比同时代任何诗人都要来得更加充分。甚至梅塔斯塔齐奥笔下的英雄主题也没有破坏洛可可风格的内部统一，洛可可风格成了他剧作中比较长的和真正的诗歌的风格。

在创作的第二时期，梅塔斯塔齐奥取得了抒情—感伤剧的最大艺术成就，此时他开始刻画爱情波折。《德米特里》(1731)、《奥林匹亚德》(1732)、《德谟冯特》(1733)成了他的真正杰作。在这些剧作中，梅塔斯塔齐奥建立

---

① 或译《阿蒂利奥·雷哥洛》。——译注

了自己本身的诗歌世界，在这个世界中，爱情与理性、爱情与责任、爱情与友谊的矛盾推动着情节的内部运动，同时却总是不会导致悲剧性的爆炸，也不会破坏由诗歌、语言和音乐支持的美妙田园诗的平衡。这一点赋予了它们生命和活力。尽管有自己的全部文学程式，梅塔斯塔齐奥的情节剧还是赢得了广泛的观众，并克服了意大利诗歌一直以来脱离人民的情况，开辟了唯理性主义的欧洲暂时还很少知晓的人的感情领域。怪不得让-雅克·卢梭如此高度评价梅塔斯塔齐奥，在《新爱洛绮丝》中称他为“唯一的心灵诗人”。

梅塔斯塔齐奥创作的第三时期（1740—1771）出现了衰退的征兆。诗人已经耗尽了自己的才华和自己的题材。在十八世纪后半个世纪，意大利已经既有了启蒙主义长诗，也有了启蒙主义喜剧，还有了启蒙主义悲剧。但是，正是在十八世纪后半叶，梅塔斯塔齐奥的情节剧才获得了全世界的知名度，既登上了旧世界的舞台，也登上了新世界的舞台。在此期间，它们对许多欧洲作家，其中也包括俄国作家（克尼亚日宁、杰尔查文）发挥了影响。

十九世纪，梅塔斯塔齐奥被人们所遗忘，因为他为之操劳、为之生存的那种文学—戏剧形式已经寿终正寝。然而到二十世纪，人们对梅塔斯塔齐奥的兴趣又回升了；正如罗曼·罗兰指出的，他“毫无疑问，曾经是一个为歌剧舞台写作的大诗人（我甚至要说，他是十八世纪最伟大的诗人—音乐家）”（《司汤达与音乐》）。

4. 形成启蒙运动成熟时期的历史条件

1748年，彼得罗·詹诺内在都灵城堡的监狱中逝世。同年，卡尔洛·哥尔多尼开始对意大利戏剧进行启蒙主义改革。过了一年，前浪漫主义悲剧作家维托里奥·阿尔菲耶里诞生。意大利早期启蒙运动和成熟期启蒙运动之间的界线划分十分清晰。

170·

在十八世纪后半个世纪，意大利出现了由詹诺内、穆拉托里、格拉维纳的著作构成的文学高潮。民族自我意识在其中得到继续发展和巩固。

启蒙主义意识形态及其对理性、自然、美德和社会利益的崇拜，成了一种共同的思想—政治纲领，在此基础上团结了十八世纪后半叶意大利几乎所有知名的诗人、剧作家、批评家、思想家。甚至诸如卡洛·戈齐这样的新思想的不可调和的敌人，其创作题材也取决于启蒙主义者提出的问题范围。但是，思想纲领的共同性并不排除内部的艺术矛盾。在成熟的意大利启蒙运动的文学中，不同的创作方法和风格流派同时并存。还在十八世纪

五十年代，紧接在启蒙主义的古典主义之后，形成了启蒙主义的现实主义。到十八世纪末，意大利文学中萌生了前浪漫主义。洛可可风格的诗歌也继续存在。在十八世纪后半叶，意大利在一段时间内重又成为一个文学大国。

正如在历史上经常发生的一样，民族自我觉悟的增长为扩大与其他欧洲国家的文化和文学联系创造了前提条件。意大利的文学是在与英国和法国传入意大利的新哲学概念的越来越强大的相互影响下形成的。在二十年时间内，达朗贝尔和狄德罗的《百科全书》在意大利出版了两次（1758 年和 1778 年）。孔狄亚克对意大利启蒙运动的意识形态，包括美学产生了十分重大的影响。他从 1758 年至 1767 年在帕尔马从事教学，他的学生把这个弹丸之地的公国变成了某种意大利感觉论的中心。孔狄亚克的思想不仅在彼得罗·韦里和贝卡里亚的美学概念，而且在阿尔菲耶里，以及十九世纪的福斯科洛、曼佐尼甚至莱奥帕尔迪的美学概念中明显感觉出来。把意大利文学包括进西欧启蒙主义思想—美学体系并不意味着抹杀其鲜明表现出来的民族特点。英国和法国启蒙主义者的思想在十八世纪后半叶的意大利得到广泛传播，首先是由于此时在意大利国内已经开始形成新的资产阶级知识分子阶层。它把洛克、伏尔泰、卢梭的思想当作它自己的思想来接受，并把这些思想看成是对意大利及其文化的历史发展提出的当时急迫的现实问题的答案，而意大利文化此时刚刚才开始摆脱重新封建化和反宗教改革运动带来的毁灭性结果。在成熟的意大利启蒙运动中，重要和有趣的首先是它的民族方面。意大利启蒙主义者为十九世纪复兴运动而采取民族解放斗争形式的整个意大利的资产阶级革命准备好了土壤。正如马基雅维利时代一样，实现民族统一又重新成为意大利知识分子迫不及待的任务。但是现在，这一任务还更紧密更直接地与在意识上、在法律、社会和经济等方面克服中世纪影响交织在了一起。

在十八世纪后半叶，意大利仍然既没能解决经济落后，也没能解决民族分裂的问题。但是在这一时期，各意大利国家已开始逐渐摆脱前两个世纪所处的民族麻痹状态。那不勒斯、托斯卡纳、伦巴第、帕尔马及其他一些意大利国家的政府被迫站到了所谓开明君主制的道路上。在十八世纪六十至七十年代它们实行了一系列经济、司法和社会改革，几乎在意大利全境都消灭了农民的农奴依附关系和土地的不可转让问题，削弱了内部的关税壁垒，并在一定程度上使文化生活自由化（取消了教会的宗教裁判所，在托斯卡纳还确立了相对的出版自由，等等）。当然，这些改革还没有触及现存制度的基础。但是在意大利，特别是托斯卡纳和伦巴第，已开始发展资本主义的生产关系，并形成了新的资产阶级。正是这个资产阶级建立了成熟的意大利启蒙运动的意识形态基础，并在很大程度上预先确定了它的民族

特点。

与法国资产阶级不同，十八世纪后半叶的意大利资产阶级不是代表整个第三等级的，对建立反封建统一战线也没表现出丝毫兴趣。这也反映在启蒙主义知识分子的思想立场上，这个阶层的大部分人都已在六十至七十年代被最重要的几个意大利国家政府用各自的改革吸引到了自己一方。当171·时一些杰出的思想家还直接参加了贯彻执行政府的改革，如彼得罗·韦里（在伦巴第）、菲兰杰里（在那不勒斯）、卡拉乔洛（在西西里）。十八世纪后半叶大多数意大利专制国家奉行的反教权主义政策也在很大程度上促进了当局与“哲学家”的结盟。

在十八世纪后半叶，作为国际政治和宗教—意识形态制度的教廷经历了严重的危机，这最直接地反映在意大利及其文化的命运上。危机的结果之一是耶稣会教士团的解体（1773），意大利启蒙主义者认为这是世俗政权对全世界神权政治专制制度的一个胜利。尽管天主教教会也尝试顺应时代的潮流，甚至试图将启蒙主义思想导入对自己有利的轨道（贝蒂内利的创作就可证明这一点），但是天主教在过去两个世纪意大利文化生活中所发挥的那种作用，已经不可逆转地丧失了。在十八世纪下半叶的意大利文学中，发挥主导作用的已经是“对抗教廷并极力捍卫意大利优先地位及意大利具有独立于教廷的世界使命的思想”的世俗的、非宗教的流派（安·葛兰西）。

启蒙主义者与君主之间的同盟在意大利没有持续太长时间。八十至九十年代，当大多数意大利启蒙主义者对“开明专制主义”的政策感到绝望之后，这一同盟即开始瓦解。

在肩负克服中世纪社会结构和社会意识的落后状态的全民族任务时，意大利启蒙主义者常常是从意大利境内某些国家的具体历史条件出发的，而这些国家的具体历史条件不论在政治上，还是在经济上都是千差万别的。所以，在十八世纪后半个世纪的意大利就形成了几个启蒙运动的中心。其中最大的当属那不勒斯、威尼斯和米兰。

5. 那不勒斯的文学运动

安东尼奥·杰诺韦济（1713—1769）是那不勒斯的主要启蒙主义者，一位深刻而全面的思想家。他论述说：“哲学和文学的真正目的是服务于人类生活的需要”（《论文学和哲学的真正目的》）。和自己的老师维柯一样，杰诺韦济相信人民的“健全思维”，并认为理性可以改变世界。杰诺韦济希望科学能帮助消灭那不勒斯的封建关系。所以他注视的中心始终是国民经

济。1758年,他领导了欧洲第一个政治经济学教研室,并且违背一切学院传统,不用拉丁语而用意大利语讲课。杰诺韦济的讲义曾多次被卡尔·马克思引用,里面包含着对封建主义展开进攻的纲领。讲义里论述了贸易自由的好处和大土地所有制在经济上的不划算。

安东尼奥·杰诺韦济的反封建经济学说不仅对那不勒斯,而且对整个意大利的成熟期启蒙运动的文学都产生了巨大影响。

盖塔诺·菲兰杰里(1755—1788)是杰诺韦济在那不勒斯的学生,由于其内容丰富的著作《立法学》而享誉海内外。在这部著作中不仅论述了"理智的"因而普遍适用的政治法、经济法、刑法,以及"涉及教养、习俗、人民教育、宗教"的各种法律,而且还包括对封建主义(菲兰杰里呼喊:"封建主义是十分荒谬的东西! 它比鼠疫还坏!")和天主教教会的非常尖锐的批评,为此,《立法学》立即被列入了《禁书目录》。歌德与他私交甚好,他曾说过,菲兰杰里是那种"总是把人类的幸福以及人类应该享有自由牢记心中"的少有思想家之一。

在那不勒斯的启蒙主义者中,曾受到普希金高度评价的费尔迪南多·加利亚尼(1728—1787)所处的地位较为特殊。他也关心经济,并且在年轻时写过一篇使他出名的《论货币》(1751)。从1759年至1769年,加利亚尼担任那不勒斯驻巴黎的大使,他在那里与法国的著名启蒙主义者狄德罗、霍尔巴赫、达朗贝尔、格里姆等关系密切。他与这些人的俏皮通信是欧洲启蒙运动最有趣的文学瑰宝之一。尽管加利亚尼与这些启蒙主义者在对封建主义的政治和宗教—道德制度所持的批评态度是一致的,然而,却不同意他们有些温情主义的乐观主义。

那不勒斯人弗朗切斯科·马里奥·帕加诺(1748—1799)是意大利十八世纪最革命的思想家之一。当帕加诺意识到是什么样的鸿沟将启蒙主义者与两个西西里的王国的蒙昧农民隔离开来的时候,就试图克服这一鸿沟,以落实关于权利和自由的启蒙思想。那不勒斯没有革命的资产阶级,这曾经使得加利亚尼变成了一个悲观主义者和怀疑主义者,但却将帕加诺直接推向了赤贫的无权的底层人民,将他变成了一个非常热情的、尽管在许多方面还十分天真的热爱人民的人。他从一个职业的"穷人律师"(帕加诺在那不勒斯舰船修造厂法庭的职位)成了穷人的坚定辩护者。 ·172

1794年,帕加诺在那不勒斯法院为被控参加反政府阴谋的那不勒斯"雅各宾党人"担任辩护,为此被关进监狱三年。1799年,当那不勒斯爆发革命时,他成了巴特农共和国临时革命政府成员并为该政府起草了一部宪法。但是,帕加诺的思想未被人民群众所理解并获得他们支持。就在那个1799年,巴特农共和国被红衣主教鲁福领导的宗教狂热的农民匪帮推翻,

帕加诺被逮捕并处死。

帕加诺的艺术遗产不多。他写过“独角戏”《阿伽门农在阿夫利达》和几部在风格上与阿尔菲耶里的艺术体系接近的古典主义形式的悲剧。

帕加诺对欧洲启蒙运动文化的最大贡献是他的历史哲学，它不仅与政治，而且与历史美学紧密交织在一起。在十八世纪，马里奥·帕加诺是维柯最杰出和最富独创性的信徒。他的主要著作是《社会进步和衰退的基本因素的政治随笔》(1785)，后来这本书里又收入了《论诗歌的源泉和本质》(1791)。帕加诺摒弃了维柯和法国哲学家布朗热的部分思想，试图确定社会从“蛮荒状态”向文明和衰退运动的规律性。维柯关于“野蛮”不可避免地会“回归”的思想在他笔下与启蒙主义对全人类肯定走向进步的信念结合了起来。《新科学》的自发辩证法在《政治随笔》中得到了进一步的发展。帕加诺对没有学问的、蒙昧的，但在历史上富有生机的人民的信念正是从这种辩证法里吸取营养的。帕加诺认为，“当今的意大利文化复兴”可以指望的那种新的社会高潮的支柱，正是人民群众建立的。《论诗歌的源泉和本质》的作者的美学和哲学—历史概念就是某种从晚期意大利启蒙运动到意大利复兴运动的美学和历史编纂学的过渡。

6. 威尼斯的文学运动

在威尼斯和与之接壤的地区(韦涅托)，成熟期的意大利启蒙运动，比在那不勒斯具有鲜明得多的表现出来的文学艺术性质，因为那不勒斯封建制度的引人注目的矛盾迫使启蒙主义者必须首先注意经济和法律问题。启蒙主义的报章杂志正是在威尼斯得到了广泛的传播。十八世纪意大利最伟大的文学批评家的活动也正是在这里展开的。也正是拥有欧洲最民主剧院的威尼斯，成了争取建立风格上现实主义的、内容上深厚民族主义的新意大利戏剧的紧张斗争的见证人。

然而，威尼斯的启蒙主义思想从来都既不以大胆也不以激进著称。威尼斯的启蒙主义者通常都宁愿不触及那些曾经使杰诺韦济、菲兰杰里和马里奥·帕加诺激动不已的尖锐的政治、社会和经济问题。威尼斯的启蒙主义者把真正革命的美学概念与社会调和，甚至保守主义结合在一起。威尼斯的启蒙运动不仅非常独特，而且也是非常矛盾的。它的矛盾最终也是由这个运动赖以形成的那些社会—历史条件决定的。

在十六至十七世纪，威尼斯没有陷入西班牙的殖民主义桎梏之中，而是保持了自己的政治独立，所以比意大利的其他国家经受的重新封建化和反宗教改革运动的后果要少一些。在威尼斯，得到贵族资产阶级知识分子支

持的文艺复兴运动的人文主义传统保持得更长久也更好，城市底层平民在这里也比在欧洲其他任何地方，对文化、首先是对戏剧创作和剧院的影响来得更大，他们先是给“即兴喜剧”、再是给卡洛·哥尔多尼的启蒙主义喜剧和卡洛·戈齐的戏剧童话打上了人民的道德和美学理想的烙印。但是，在十八世纪后半叶，曾经红极一时的“亚得里亚海的女王”[①]已经奄奄一息。威尼斯商人们失去了过去的活力，而最光辉的共和国的寡头政治政府不仅不想实行资产阶级改革，而且还千方百计极力使一切事物的现存制度更加保守。虽然威尼斯领土上的宗教裁判所无所事事，但无处不在的十人会[②]的更加灵活的宗教裁判所却严格限制着言论和出版自由。这就是为什么像希·马费伊这样的威尼斯启蒙主义者，会把国家改革方案锁在写字台里并转而从事文学批评的缘故，因为一方面有政府及其欧洲闻名的秘密警察在反对自己，另一方面又感觉不到第三等级对自己的支持。但是他们批评的与其说是封建社会的社会—经济基础，不如说是这个社会的道德和习俗。但是，这样的批评并没有转为小市民的说教，因为，在十八世纪的威尼斯不存在一个强大的、自信的资产阶级，优秀的威尼斯作家因而得以避免资产阶级的局限性，并且不会堕入第三等级的幻想。正因如此，他们才得以切合实际地不仅刻画道德上衰退的贵族政治，而且刻画未来生活主人的日常中的种种丑行及其精神的无比贫乏。

弗朗切斯科·阿尔加罗蒂（1712—1764）是威尼斯启蒙运动最老的作家。他的创作似乎是十八世纪上半叶意大利文学与成熟时期意大利启蒙文学之间承前启后的环节。他在威尼斯度过了少年时代，威尼斯给了阿尔加罗蒂很好的人文主义基质，使他免受折磨过詹诺内和维柯的晚期巴洛克繁冗形式的影响，并且不仅接受了全新的孟德斯鸠和青年伏尔泰的思想（伏尔泰是他亲密朋友），而且受到他们艺术风格的熏陶。正是阿尔加罗蒂把启蒙主义的特写—随笔体裁引进了意大利文学，使得可以用这种轻松、高雅，有时甚至有点阿卡迪亚式轻佻放纵的形式来阐述各种哲学、物理、经济、美学等等最复杂的问题。还在1735年，他就出版了《给女士们读的牛顿学说》，这部著作曾得到伏尔泰的高度评价，因为伏尔泰此时正好也在法国普及牛顿的思想。用洛可可风格的对话形式来讨论光学问题在当时的意大利是个创举，后来这本书的不无启蒙功利主义的作者受到了赞扬，说他青年时代就“向意大利介绍了牛顿，而不是去复制彼得拉克或者去讴歌贝

① 指繁荣时期的威尼斯共和国。——译注

② 威尼斯共和国的保卫机构，成立于1310年，后来增设了侦探、审讯、监禁的功能。——译注

托尔多[①]的业绩”。随着《给女士们读的牛顿学说》的出版，紧跟着出现了一大批各种题目的特写：《谈绘画》、《谈建筑》、《谈但丁风格》、《谈用母语写作的必要性》等等。阿尔加罗蒂用无韵自由诗形式写的《寄语》和被他变成启蒙散文的文学体裁之一的《书信》追求的也是传播欧洲最新科学和哲学思想以及一般生活情况的那个同样的目的（他经常去欧洲旅游并结识了许多欧洲启蒙运动作家）。阿尔加罗蒂用书信体写出了最优秀的作品《欧洲游记》（1739），在该著作中，他试图将文学兴趣与对社会—政治问题的关注结合起来（众所周知，普希金的“欧洲之窗”形象就是从阿尔加罗蒂那里借用来的，普希金在《青铜骑士》的注释中专门指出过）。



174 ·

《给女士们读的牛顿学说》卷首插图
阿尔加罗蒂 1735 年

阿尔加罗蒂一生的大部分时间都是在意大利国外度过的。用安·葛兰西的话说，阿尔加罗蒂是十八世纪典型的世界主义作家之一，他们的进步历史作用在于，他们向自己的同胞介绍了先进的欧洲文化，并向欧洲庄严地展示了自己国家的文化。阿尔加罗蒂在某些方面接近于阿卡迪亚的诗歌和诗学。阿卡迪亚的影响在他充满风流—色情的小说《齐特尔的大会》（1745）中表现得特别明显，它用洛可可风格写成，很受梅塔斯塔齐奥的喜欢。但是，总的来说，阿尔加罗蒂的创作既跳出了阿卡迪亚的窠臼，也超越了早期意大利启蒙运动的范围。阿尔加罗蒂反对一切墨守成规、学究作风和对古典主义传统的盲目追随，他不仅把一系列的新科学—哲学思想引进意大利文学，而且建立了一种既不脱离从伽利略和马基雅维利以来已有的优秀民族传统，同时又是真正现代的风格，它鲜明、灵活，几乎都是口语，能为最抽象的思想和概念增添生动的形象性。

---

① 1420—1491 年，意大利雕塑家。——译注

十八世纪另一世界主义作家和伟大的文学批评家是萨弗里奥·贝蒂内利(1718—1808)。他的创作是异常矛盾的,至今仍存在激烈的争议。他是伏尔泰的朋友、信徒和其思想在意大利的普及者。贝蒂内利是个耶稣会教士。他与教士团的联系一直保持到其解散时为止,并且在其声势浩大的"圣像破坏运动的"批评家的活动中几乎总是伴随着各种闹剧。这个总是推翻普遍认同的文学声誉的批评家,看来是遵循天主教会的指示行事的。无论如何,他是十八世纪意大利唯一一个宣称文艺复兴时期教廷曾在意大利文化史中发挥积极作用的作家(《千年之后的意大利文艺复兴》),因而他说新意大利文学应将教皇的罗马作为自己的中心,就如法国文学将巴黎、英国文学将伦敦作为自己的中心一样(《英国信札》)。

贝蒂内利最重要的著作是《维吉尔信札》(1756)。这是一个文学批评的抨击性小册子。《维吉尔信札》包括的是身处厄吕西翁[①]的维吉尔寄给阿卡迪亚诗人的信函。贝蒂内利不仅对当时的阿卡迪亚抒情诗,而且实际上对意大利整个民族文学进行了俏皮的,却无情的斥责,他借维吉尔之口指责阿卡迪亚抒情诗的作者们饶舌、装腔作势和空洞无物。贝蒂内利将所有伟大诗人的鬼魂都召唤到启蒙主义理性的法庭上,而他们几乎所有人都经受不住唯理性主义的批评。即使是诗人彼得拉克,尽管古典主义者贝蒂内利对他的评价比任何人都高,但按贝蒂内利的意见,他的《歌集》应该至少压缩三分之一,而余下的三分之二也还应该去除"'强凑上去的韵脚'、冷僻的词汇、虚假的手法和表现力很差的比喻"。《维吉尔信札》对但丁的《神曲》进行了特别严格的批评,贝蒂内利信誓旦旦地说,该作品根本就不是诗,而最可能是"学术论文",并且是用低劣的语言和风格写成的。对《神曲》的此类评价与伏尔泰的评价基本吻合,从启蒙运动的反历史主义美学的特点看是顺理成章的。但是,耶稣会教士贝蒂内利不仅指责但丁"不真实"、"毛糙"和没有"好品味",他还似乎要延续教会与但丁之间数个世纪的诉讼,指责《神曲》把教皇和红衣主教们"摆到一个——直接说吧,太不受尊重的位置,而连特洛伊国王及特洛伊战士里菲都进了天堂",因此,《神曲》特别"不合逻辑"。

在《维吉尔信札》之后又出版了《英国信札》(1766)。在这些书信中,贝蒂内利连伟大的意大利文学本身的存在都进行了否定。

贝蒂内利对整个民族传统,包括对但丁所持的绝对否定的虚无主义的态度,激起了大多数意大利启蒙主义者的抗议,这不是因为他们比《维吉尔

---

① 神话中的极乐世界。——译注

信札》的作者少一点唯理性主义，或者对《神曲》多一点好感，而首先是因为他们的民族感情和对意大利文学的未来抱有的责任感更强烈些。在这个意义上，特别有说服力的是威尼斯启蒙主义者卡斯帕雷·戈齐的文章《古代诗人们关于对但丁进行的最新书刊检查的意见》(1758)，这篇文章反对《维吉尔信札》的观点并对它逐条进行了批驳。

175· 卡斯帕雷·戈齐(1717—1786)是有名的卡洛·戈齐的兄长，是位批评家和政论家。他先是在威尼斯普及早期法国启蒙运动的剧作，并翻译了伏尔泰的戏剧作品(《扎伊尔》、《玛里安娜》)。后来卡斯帕雷·戈齐写了几部独特的戏剧，然而他的真正领域是新闻。1760年他开始出版《威尼斯报》，1761年他又用杂志《观察家》(1761—1762)取代了这份报纸。作为一名记者，卡斯帕雷·戈齐以艾迪生为榜样。但是在保守的威尼斯他显得无比孤立。整份《威尼斯报》和《观察家》都是他自己写，杂志所有篇幅都充满了对自己同胞习俗的速写、肖像(他用一种特殊的叙事体裁来描述"肖像")、笑话、小小说(《女裁缝和船夫》、《嫉妒杀人犯》、《富人与穷人》等)和卢奇安手法的对话。他从"健全思维"的立场对威尼斯贵族的习俗进行批评并对威尼斯小市民的愚钝进行讥讽。但是，由于得不到他所批评的社会的支持和理解，卡斯帕雷·戈齐逐渐丧失了对自己的批评所产生的社会效益的信心，遂令他的启蒙说教蒙上了一层浓厚的忧郁感伤甚至是某种贵族悲观主义的色彩。在卡斯帕雷·戈齐的杂志中，不像米兰的《咖啡馆》那样反映的是某个社会集团或者文学团体的意向，而是反映他自己的个性，即一个受过高等教育并因而更加孤立、以善意的然而悲伤的微笑看着周围世界的知识分子——观察家的个性。他得以避免古典主义者那种干瘪的提纲式的风格而创作出一批短评风格的范文，受到二十世纪所谓"技艺高超的散文"的拥护者欣喜若狂的欢迎。

在《威尼斯报》和《观察家》中，卡斯帕雷·戈齐对批评予以极大注意，经常刊登一些文学和戏剧的大事记。他支持哥尔多尼的改革并正确评价《老顽固们》的创新。然而，当卡洛·戈齐用自己的童话剧来反对哥尔多尼时，卡斯帕雷·戈齐向自己弟弟的戏剧作品奉献了一系列欢呼赞扬的文章和评论。但这并没有破坏他与哥尔多尼的关系。当哥尔多尼去法国的时候，他正是委托卡斯帕雷·戈齐关照自己的《戏剧》的出版事宜。

朱泽彼·巴雷蒂(1719—1789)主要是一个文学批评家，他几乎不涉及哲学、政治、经济问题。巴雷蒂对教会和宗教也宁愿选择不予置评。但是他具有高度的文学修养、几乎无所不包的审美趣味、锐利的时代感和战士的热情气质。这使他的名字成了绝不接受停滞、调和、反动和社会虚伪的

象征。当葛兰西得知战友皮埃罗·果贝提[①]在与法西斯决战时期决定出版杂志的时候，就曾称他为“巴雷蒂”。

巴雷蒂生于都灵，1751—1760年间生活在伦敦，在那里与塞缪尔·约翰逊特别要好，但是他的几乎全部文学活动都与威尼斯连在一起，他从1763年10月至1765年1月在威尼斯出版杂志《阿利斯塔克·斯坎纳布埃的文学长鞭》。该杂志的结构就如一部文学作品，其中安排了一个讲故事人的形象。这个主持杂志的“阿利斯塔克·斯坎纳布埃”根本就不是专业文学家；他当过兵，闯荡过世界，见多识广，调换过各种职业，晚年来到乡村，在那里读书，然后对意大利新旧书籍进行评论。按照巴雷蒂的设想，阿利斯塔克·斯坎纳布埃一方面要代表一个启蒙主义的“自然”人，而另一方面，又可以说，应该是一个普通意大利人，他在对文学和现实进行评论时，遵循的不是僵死的教条和传统，而只是日常生活的健全思维。

在《文学长鞭》中，崭露头角的“阿利斯塔克”对意大利文学的批评严厉而不妥协。他的批评十分出色、有才华，其尖锐程度一点不比贝蒂内利逊色，但却不是虚无主义的。然而，即使“阿利斯塔克·斯坎纳布埃”的批评也常常是十分矛盾的。这里面反映了威尼斯启蒙运动，首先是它温和—保守的一翼的大部分矛盾。“阿利斯塔克·斯坎纳布埃”很少像第三等级的英雄那样行事，他的乡村隐居生活本身就具有特征性，表达了一种立场。在威尼斯，巴雷蒂感到自己比卡斯帕雷·戈齐还要孤立。

在反对贵族的阿卡迪亚的所有人中间，巴雷蒂是最不妥协的一个。在鞭笞“甜腻得令人受不了的”弗鲁戈尼的信徒时，巴雷蒂的批评长鞭也落到他们的直接前辈——巴洛克诗人和文艺复兴晚期的彼得拉克派诗人的背上。巴雷蒂尖锐地批判所有的形式主义和各种脱离生活的文学情况。他说，文学的目的是“使人成为人”。他要求诗歌作品必须有激情、鲜明、形式清晰并且道德内容严肃。所以他不仅高度评价帕里尼的启蒙讽刺诗，而且还为意大利文学的更新和民主化开展不懈的斗争，他认为，这种斗争应该“既让有学问的人满意，也要让无知识的人满意”，他善于将意大利的启蒙运动与民族过去的优秀传统联系起来。但是，由于巴雷蒂没有明确的哲学—美学纲领，他常常脱离社会—历史的渊源去评价文艺作品并对看来是自己同盟者的人进行严厉批评。在《文学长鞭》中，不仅阿尔加罗蒂因接近阿卡迪亚诗学受到嘲笑，而且连彼得罗·韦里和贝卡里亚也受到嘲笑。当威尼斯爆发了哥尔多尼与卡洛·戈齐之间的激烈辩论时，“阿利斯塔克·

· 176

① 1901—1926年，意大利文学评论家、政论家、历史学家，反法西斯主义者，被法西斯杀害。——译注

斯坎纳布埃"站到了戈齐伯爵一边，他甚至准备将卡洛·戈齐的戏剧与莎士比亚的悲剧相提并论，不过有一个条件，那就是卡洛·戈齐要抛弃"庸俗的"阿尔莱基诺[1]和布里盖拉[2]。巴雷蒂对哥尔多尼喜剧中的平民民主主义很反感。他轻视地称呼它们的作者为"威尼斯庶民的宠儿"，"阿利斯塔克·斯坎纳布埃"声称，似乎追随普通船夫的审美观和情趣最终导致"哥尔多尼头脑中对合法与非法的概念如此混淆，以至于经常地把这个与那个、美德和恶习混在一起，把最令人憎恶的性格拿出来让人们模仿，而这样的人却被他看成善良的父母、好丈夫、好妻子、好孩子、好朋友的杰出典范"。《文学长鞭》中还经常辛辣地嘲笑伏尔泰、爱尔维修，特别经常嘲笑卢梭。但是，与最彻底的启蒙主义者的辩论并没使巴雷蒂超越成熟期意大利启蒙运动的范围，这使他的批评对于"哲学党"的敌人来说是可以接受的。"阿利斯塔克·斯坎纳布埃"争取新的、有道德、有激情、为广大意大利读者所接受并需要的文学的斗争，如此明显地与启蒙主义者为反对不道德、柔弱和过时的封建贵族社会的斗争交织在一起，以至于对民主主义分子哥尔多尼都能容忍的威尼斯政府，认为必须禁止《文学长鞭》。由于受到威尼斯秘密警察的迫害，巴雷蒂被迫移居英国。

巴雷蒂在英国出版了用法语写的《论莎士比亚和德·伏尔泰先生》(1777)。他在该书中不仅为不属于任何古典主义程式的《哈姆雷特》的创作者的伟大天才进行辩护，而且也为意大利文艺复兴时期的伟大诗人但丁、阿里奥斯托、塔索辩护，使他们免受伏尔泰的唯理性主义批评的伤害。巴雷蒂在与伏尔泰交锋中的立场是真正创新的，这一立场使他变成了欧洲浪漫主义者的直接先驱。

7. 哥尔多尼

与卡斯帕雷·戈齐和巴雷蒂不同，卡洛·哥尔多尼(1707—1793)从未感到自己在威尼斯是孤立的。戏剧为他提供了可以了解他为之工作的那些人的机会，而且哥尔多尼也很好地利用了这一机会。由于他的坚持，威尼斯船夫开始免费被放进戏院看戏。哥尔多尼倾听他们的"外行"意见，这帮助他辉煌地实现了从路·穆拉托里以来他的许多前人梦寐以求的意大利戏剧改革。

哥尔多尼与十八世纪先进思想家的亲缘关系是对理性的崇拜和对"自

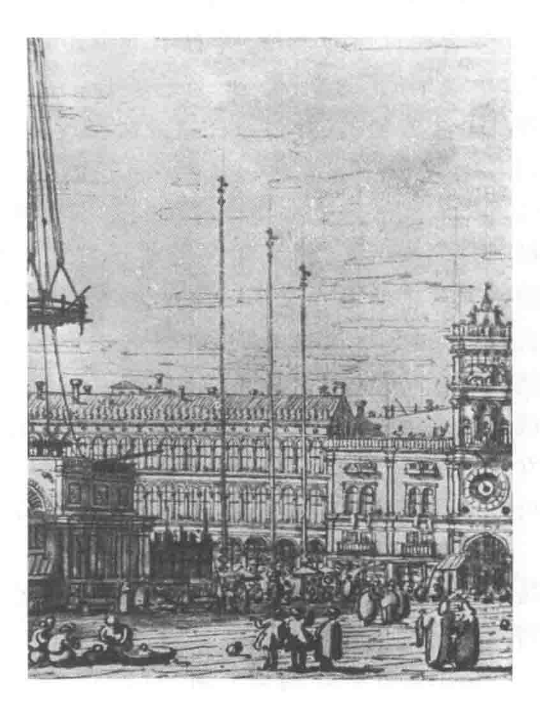
---

① 意大利即兴喜剧中穿花花绿绿衣服的丑角。——译注

② 意大利即兴喜剧中的定型角色，是个淘气、机智、投机、有时好色而残酷的人物。——译注

然”的理解，这既是他美学观点的基础，也是他社会政治信念的基础。他在剧本《帕梅拉》(1750)中写道：“如果人们不破坏美好的自然规则，这个世界本来要美好得多…… 自然，这是共同的母亲，她对任何人都一视同仁，而高傲的显贵却不宽容下等人。终有一天，不管是高贵的还是低贱的，都会一律平等。”在对意大利戏剧进行改革时，哥尔多尼不仅建立了新的戏剧形式，而且使它包含了新的思想内容，这赋予了他的喜剧真正的民族性和深刻的人民性。哥尔多尼许多优秀喜剧中贯穿的对封建贵族和资产阶级—绅士新贵的生活方式和习俗的启蒙主义批评，没有演变成砸烂各种各样的巴士底狱的政治号召。但是这些喜剧中包含着的对“恣意妄为”的资产者之黑暗王国的尖锐的民主主义批评，即使在十八世纪最先进的第三等级思想家那里都是难得一见的。尽管按照社会政治观念而言哥尔多尼不是一位革命家，但是他比十八世纪任何西欧剧作家都更善于刻画自己祖国的劳动人民，刻画得十分真实，没有任何感伤主义的理想化，同时带着热烈的同情并非常乐观。在戏剧艺术领域，这个谨慎的意大利戏剧改革者还是一个革命意义上的勇敢的现实主义者。 · 177

哥尔多尼实施的意大利戏剧改革是缓慢而渐进的。他在自己的创作中依靠的是文艺复兴时期喜剧的优秀典范（哥尔多尼赋予马基雅维利的《曼陀罗花》特别重大的意义）、早期意大利启蒙主义者（格拉维纳、穆拉托里、马费伊）的文学—美学理论和自己的某些直接前辈（П.Я. 马特洛、Дж. 吉里等）的经验。然而，与早期启蒙运动剧作家不同，哥尔多尼与他同时代的威尼斯戏剧实践有着直接的联系，尽管这些戏剧中占统治地位的仍然是为广大观众所喜爱的“即兴喜剧”（又称“假面喜剧”）。哥尔多尼既做不到也不想把即兴喜剧立即挤出舞台，他必须尊重民主观众的品味，他永



《威尼斯圣马可广场》水彩画
卡纳列托（安东尼奥·卡纳列）
约 1745 年 彼罗 温莎国王图书馆藏

远以他们为对象，并且他也必须考虑演员的经验，因为他们已经习惯于戴着面具演出。除此之外，哥尔多尼非常清楚地明白，在生气勃勃和生动活泼的即兴喜剧的演剧技术中蕴藏着多么大的可能性，尽管即兴喜剧在十七世纪深受巴洛克风格的影响并在十八世纪初退化得很厉害，但它仍然保持着自己原来有点粗鲁的大众性。所以，哥尔多尼一方面反对假面喜剧的即兴创作原则，反对它的刻板公式和无内容的插科打诨，一方面又保留并吸取了它的优秀成果。哥尔多尼的启蒙喜剧，是意大利戏剧——首先是即兴喜剧——的民族传统和人民传统的最富成果的延续。

1734年，卡洛·哥尔多尼成了威尼斯 Д. 伊梅尔戏班的固定编剧，他为该戏班工作了八年。哥尔多尼与演员保持着经常的联系，在写喜剧时总是考虑到他们的个性特点。所以，当他从一个戏班转到另一个戏班时，他的剧本就会相应发生一些变化。

在头一个时期(1734—1745)哥尔多尼主要与十七世纪的巴洛克戏剧作斗争。他为歌剧创作了脚本，即所谓的“情节剧”，其中可以感觉到梅塔斯塔齐奥和 F. 泽诺的强烈影响，还创作了音乐幕间戏、诗体悲剧和不戴面具、没有超自然力干预、没有十七世纪戏剧特有的残酷与粗野插科打诨的“合乎规则的”悲喜剧。所有这些作品还带有枯燥的唯理性主义和阿卡迪亚的装腔作势的感情特点。喜剧《议员莫莫洛》(1738)、《莫莫洛在布伦塔》(1739)、《破产》(1741)、《需要的就是女人》(1734)等比较有趣些，其中已经可以看到未来即兴喜剧改革的基本原则。除最后一部外，所有这些喜剧都只是剧本纲要，但哥尔多尼写了主要人物和几个中心场次的台词，这就限制了其中的即兴原则。他对假面人物的评述也作了很大改变。在头两部喜剧中，哥尔多尼将潘塔隆内[1]这一传统的面具角色用年轻的威尼斯莫莫洛的新性格(饰演这个角色的演员，在演出时不戴面具)来代替，这个人物成了他未来的启蒙主义喜剧正面主人公的前辈。在《破产》和《需要的就是女人》(第一部哥尔多尼为所有角色都写了台词的喜剧)的情节结构中，也可以明显看出启蒙主义意识形态的某些特点。

1743年，哥尔多尼被迫离开威尼斯。1745年，他在天才的假面喜剧演员安·萨基的合作下写出了《一仆二主》的脚本大纲，在此基础上，他后来写成了这部喜剧的文学文本(1753)。

哥尔多尼创作的第二阶段(1748—1753)是与他为威尼斯的马德巴克戏班工作密不可分的。

---

① 意大利即兴喜剧中的定型角色，狡猾、贪婪，但常常又是个受骗的威尼斯商人。——译注

1748—1750年，哥尔多尼创作了一系列嘲笑意大利贵族生活方式和习俗的很有意思的喜剧：《狡猾的寡妇》、《骑士与女士，或者奇奇斯贝伊》、《古董商的一家》、《诚实的姑娘》、《善良的妻子》。在后面两部喜剧中，哥尔多尼在启蒙运动戏剧史上首次把民间普通姑娘塑造成主要的正面主人公。

《狡猾的寡妇》，特别是《诚实的姑娘》在民主观众中获得了巨大成功，却招致了贵族阶级和古典主义拥护者的疯狂攻击。耶稣会教士基雅里起而反对哥尔多尼，他试图用《寡妇学校》来对《狡猾的寡妇》进行讽刺性模仿。基雅里得到威尼斯宗教裁判所的支持。《狡猾的寡妇》被禁止上演。但哥尔多尼并没有投降。在下一个戏剧季(1750—1751年度)他写出并上演了十六部各种情节的新喜剧，照旧在内容上具有尖锐的社会性，在形式上具有创新性，它们是《穿戴考究的女人们》、《咖啡馆》、《说谎者》、《谄媚者》、《帕梅拉》、《真正的朋友》、《诚实的冒险者》、《老娘儿们搬弄的是非》等。意大利戏剧史上著名的戏剧季以哥尔多尼的真正凯旋和他进行的改革的彻底胜利而告结束。

哥尔多尼在宣言性喜剧《喜剧剧院》(1750)中，在他的第一版喜剧集(1750)的前言中，在《回忆录》中，在喜剧《莫里哀》(1751)、《太伦斯》(1754)、《托夸多·塔索》(1755)中都阐述了对意大利戏剧进行启蒙主义改革的基本理论原则。哥尔多尼要求喜剧首先要忠于"自然"、现实，并将此理解为真实地再现人物性格："喜剧就是反映生活，所以，其中的一切当然都应该是真实可信的。"哥尔多尼希望，不仅如法国古典主义戏剧中一样，"主要人物的性格是强有力的、独特的、明确的"，而且"几乎所有人，即使那些无足轻重的角色，也都应该是有性格的"。除此之外，他对真实再现人物活动的环境和情势赋予很大意义(在这个意义上《咖啡馆》、《老娘儿们搬弄的是非》特别有说服力)。哥尔多尼喜剧中的人物性格都是由社会决定的。

同时，对于哥尔多尼来说，真实再现"自然"的要求，是与戏剧的启蒙主义思想和教育的目的性密不可分的。他论述说："喜剧是并且必须是道德教育的学校，必须把人性的弱点摆出来以便纠正它们。"所以，在创作的第二阶段，哥尔多尼像十八世纪大多数启蒙主义者一样，认为正面主人公应该处于喜剧的中心，由他来体现时代的道德理想："如果你把激活人们的善良感情作为自己目的的话，那么用美德的美而不是用恶习的卑劣来吸引心灵不是更好吗？"

到1750年，在哥尔多尼的创作中逐渐诞生出一种热情奔放的"严肃"喜剧类型，这些戏是狄德罗、博马舍、梅尔西埃启蒙主义戏剧的直接先驱(《帕梅拉》、《真正的朋友》、《善良的妻子》)。但是，哥尔多尼在像启蒙运动所要求的面向给他提供了"美德和良好习俗的榜样"的"自然"的时候，总是要考

虑喜剧体裁的特点。"喜剧,"他论述说,"是对自然的简单模仿,但并不拒绝刻画高尚而动人的感情,以便喜剧不失去构成它主要存在基础的玩笑和滑稽的地位"。

在创作的第二阶段,哥尔多尼尚未完全抛弃假面。除《帕梅拉》以外,在他的所有喜剧中都仍然有固定人物潘塔隆内、布里盖拉、阿尔莱基诺、博士。不过他们都有了很大变化,变成了有性格的人物并获得了一定的社会面貌和社会地位。比如,潘塔隆内从即兴假面喜剧中的一个淫荡的"喜剧老头"变成了哥尔多尼喜剧中善良的"一家之主",一个诚实的十八世纪威尼斯商人,有一点保守,但却能英雄似地捍卫自己的人格尊严。这是一个崭新的人物性格。



哥尔多尼塑像 F. 德尔·佐托作 1883年 威尼斯

179 •

哥尔多尼保存了假面,同时也保存了方言。他的假面喜剧有两种语言。喜剧中戴假面具的人讲威尼斯方言,"上层圈子"的代表则讲意大利文学语言。但是与方言只被用来制造喜剧效果的即兴假面喜剧不同,哥尔多尼喜剧中的方言是准确再现威尼斯人物性格和社会环境的一种艺术手段。在他的两种语言的喜剧中,用威尼斯方言的不仅有潘塔隆内和阿尔莱基诺,而且还有所有的民间人物,以及新威尼斯知识分子的代表人物(《威尼斯律师》、《诚实的冒险者》、《诚实的姑娘》、《老娘儿们搬弄的是非》等,几乎全是用方言写的)。

为极力把自己的改革推广到全意大利的戏院并建立起民族喜剧,哥尔多尼很快就开始抛弃威尼斯假面以及威尼斯方言。喜剧《莫里哀》(1751)就是全部用文学语言写就的。但与十六世纪彼得拉克诗人们那种已稍许古语化的语言不同,这是生动的当代意大利语言。但那种有点古语化的语言是秕糠学会[1]词典中规范的,并且是哥尔多尼那个时代的纯语主义者包括卡洛·戈齐所维护的。对于不断指责他的"威尼斯语言风格原罪",哥尔多尼写了一部喜剧《托夸多·塔索》来进行

① 意大利著名学会,1582建于佛罗伦萨,旨在使意大利文艺复兴时期的文学语言托斯卡纳语更为纯洁。——译注

答辩。

在哥尔多尼创作的第二阶段，确立了家庭—生活喜剧体裁。但是，以意大利贵族的道德退化和寄生生活为例表现整个封建体系的瓦解时，哥尔多尼在自己的家庭—生活喜剧中，通常并不限于纯粹的家庭问题。在《古董商的一家》的中心冲突中，就已清楚地看出贵族阶层与起而代之的资产阶级之间的社会矛盾，而在这个时期，哥尔多尼还有点把资产阶级理想化。但他终究没能成为意大利资产阶级的思想家。在《封建主》(1752)这部喜剧中，贵族家庭的不睦已经退居次要地位，而让位于地主与农民团体之间的冲突，剧中的农民团体为捍卫自己的权利而拿起了武器。人民逐渐变成了哥尔多尼启蒙主义喜剧的主要正面主人公。在喜剧《诚实的姑娘》和《善良的妻子》中，他还给自己的女主人公加上了资产阶级—市民的美德，而在喜剧《老娘儿们搬弄的是非》中，威尼斯普通民众的集体形象取代了资产阶级道德家潘塔隆内。哥尔多尼喜剧中的笑声开始变得更愉快、更充满激情，而色彩也变得更鲜艳明快了。哥尔多尼创作的第二阶段的最后一部作品是《女店主》(1753)，这是十八世纪最优秀和最快乐的喜剧之一。作者得以在剧中将对封建阶级贵族和资产阶级贵族的辛辣讽刺批评与对蕴藏在民众中的智慧和精力的歌颂融为一体，将刻画环境和人物性格的现实主义与剧情的迅速发展结合在一起。女店主米兰多琳娜的形象富有人民性，十分真实，很有魅力，并且没有资产阶级的道德说教。在某些方面，这一形象甚至充满一般人具有的矛盾，这使得她更加深刻并排除了喜剧舞台诠释的单一性。

1753年哥尔多尼转到圣卢克戏院工作，现在这所戏院已改用他的名字命名。这标志着哥尔多尼创作的第三阶段(1753—1762)的开始，在这些年里，他的改革得到了全意大利的承认。 ·180

在第三阶段初期，哥尔多尼在与基雅里竞争时，创作了一系列异国题材的所谓“浪漫主义”悲喜剧(《波斯新娘》、《吉尔坎纳在朱利法》、《吉尔坎纳在伊斯帕哈尼》、《美貌的野女人》、《秘鲁女人》)和用马尔特洛[1]诗体写的严肃喜剧(《英国哲学家》)。同时，哥尔多尼继续完善使用意大利文学语言的启蒙主义性格喜剧(《别墅里的疯狂》，1761年；《别墅奇遇》，1761年；反军国主义喜剧《战争》，1760年；等)。除此之外，在五十年代中期哥尔多尼还用威尼斯方言写了几部诗体喜剧，其中主要人物大多为民间普通人：《厨娘们》(1755)、《留下看家的女人》(1755)、《十字路口》(1756)、《快乐的娘儿

[1] 1665—1727年，意大利剧作家。——译注

们》(1758)。所有这些剧作都从人民的立场和借人民之口对现实进行了批评。

在第三阶段,哥尔多尼又从文学语言回到了方言。这是进一步深化他的现实主义方法所要求的。哥尔多尼认为,为了在剧中重现真正的生活氛围,人们在日常生活中怎么讲话,在舞台上也应该怎么讲话。哥尔多尼最充分的启蒙现实主义表现在他的散文方言喜剧中:《老顽固们》(1760)、《新住宅》(1760)、《唠叨鬼托德罗先生》(1762)、《乔嘉人的争吵》(1762)。

在《老顽固们》和喜剧《唠叨鬼托德罗先生》中,哥尔多尼重又描写了威尼斯资产阶级。哥尔多尼早期创作中特有的美化潘塔隆内宗法保守主义的情况,在这些戏剧里已经荡然无存。在《唠叨鬼托德罗先生》以及《老顽固们》中,启蒙主义者哥尔多尼的笑声十分辛辣和刻薄。这是一个起而反对小市民专制的蒙昧王国的民主派和人文主义者的笑声。哥尔多尼的笑已经变成反资产阶级的笑。在他第三阶段的最后几部作品中,那种包含不止一个,而是几个典型人物性格的现实主义喜剧得到了最终的艺术完善。在《老顽固们》中哥尔多尼展示了同一社会类型的四种心理变种,从而出色地解决了艰难的剧作任务。这是启蒙现实主义的一个了不起的成就,用哥尔多尼的话说,他"证实了人物性格的数目是无穷无尽的",还证明,"教育、不同的习惯和不同的地位会赋予同一性格的人不同的面貌"。

《乔嘉人的争吵》是哥尔多尼现实主义的顶峰。这是一部富有创新精神的集体主人公喜剧,参与其中的是乔嘉的渔民和他们的妻子。该剧似乎既没有什么阴谋,也没有尖锐的社会冲突,而它却具有真实刻画普通人的情感和民间人物性格而带来的紧张激烈剧情。在《乔嘉人的争吵》中,现实主义与真正的滑稽可笑和非常高超的戏剧舞台艺术结合在一起。当歌德1786年在威尼斯舞台上看到《乔嘉人的争吵》的演出后,他在《意大利游记》中写道:"观众在如此真实的形象中认出了自己和与自己相似的人,从而爆发出的那种不可遏止的欢乐情绪,我有生以来还从未见过。剧场里的哈哈大笑声和兴高采烈的叫喊声不绝于耳。"

卡洛·哥尔多尼所进行的意大利戏剧改革不仅得到了意大利国内大多数启蒙主义者的支持(彼·韦里、卡斯帕雷·戈齐等人),也得到国外的支持(伏尔泰、莱辛、歌德),但在威尼斯本土却遭到来自卡洛·戈齐的狂暴攻击。戈齐的"童话剧"取得的轰动一时的成就也是促使哥尔多尼1762年去国前往巴黎的原因之一,当时他受邀前去为巴黎的意大利喜剧院工作。

哥尔多尼创作的最后阶段是在法国度过的。他在这里写了大量剧本大纲,以及喜剧《应征来的未婚妻》(1763)、《扇子》(1765)、三幕剧《泽琳达与林多罗》(1764—1765)。1771年,在"法兰西喜剧院"上演了哥尔多尼用法

语写的《爱唠叨的善人》，该剧为它的作者带来了全欧洲的声誉。他在法国写出了《卡洛·哥尔多尼回忆录，包括他的生平和他的戏剧》(1784—1787)。

哥尔多尼一生的最后几年是在革命的巴黎度过的。他死于1793年，雅各宾派的国民公会对他为全人类建立的功勋给予了应有的评价。

哥尔多尼的创作遗产十分巨大。他一共写了二百六十七部剧本，其中有一百五十五部散文和诗歌喜剧，十八部悲剧和悲喜剧，九十四部严肃歌剧和喜剧歌剧的脚本。如此丰富的剧作免不了出现重复、自我转引，个别情况下还有一些陈规旧套的东西，这些都为哥尔多尼的敌人攻击他提供了口实。

哥尔多尼的启蒙现实主义对意大利的整个民族文学的发展产生了巨大影响。在十九世纪，不仅在Дж. 日罗、Б. 诺塔、П. 费拉里、Дж. 加利尼等人的戏剧创作中可以明显感觉到这位伟大的威尼斯人的人民喜剧的直接影响，而且在阿·曼佐尼、伊·涅沃、乔·维尔加的散文中也可发现。意大利新现实主义诗学最强有力的方面，包括以全部生活真实、抒情地再现人民生活的手段，也起源于《老娘儿们搬弄的是非》、《十字路口》，特别是《乔嘉人的争吵》。

还在哥尔多尼生前，他的喜剧就已搬上了俄国戏剧舞台。在十八世纪、十九世纪、二十世纪，这些戏剧都始终列入俄国最好剧院的剧目中，并且由诸如米·谢·史迁普金、玛·加·萨温娜、康·谢·斯坦尼斯拉夫斯基、维·费·科米萨尔热夫斯卡娅、尼·费·莫纳霍夫、阿·格·科宁、维·彼·马列茨卡娅等著名演员成功演出。

意大利对喜剧的启蒙主义改革是在思想斗争激烈的形势下实现的。还在四十年代末，哥尔多尼就已被迫与彼得罗·基雅里(1711—1785)发生了冲突。基雅里是一位世俗修道院院长，在十八世纪任何一个文学沙龙中都可以见到这样的人。基雅里没有什么明确的美学原则，但他对当时的文学十分了解，并把从法国和英国启蒙主义者那里吸收来的思想写进自己的作品里。在自己的喜剧中、在为数众多的小说(他写了近四十部小说)中，以及在"哲学"信函中，基雅里捍卫"自然"法，反对婚姻，坚持解放妇女的必要性，甚至为妇女要求参加管理国家的权利。在他的某些作品中闪现有取自卢梭的《民约论》的一些思想。但是在自己的"启蒙工作"中基雅里从来都没有跨过纯文学时髦的界线，他在其中过着毫不掩饰的寄生生活。

从1749年他定居威尼斯时开始至1752年，基雅里一直写假面喜剧，而从1758年至1762年，他为梅德巴克戏班编写马尔特洛诗体的喜剧和悲喜剧。在剧作中，基雅里总是步哥尔多尼的后尘。通常他总是与哥尔多尼用

同样的手法写近似题材的戏作，同时又对这个伟大的意大利启蒙主义者进行讽刺性摹拟和嘲笑。《寡妇学校》、《马丽安娜，或者孤儿》、《莫里哀——吃醋的丈夫》、《威尼斯哲学家》、《中国女奴》、《狄奥根涅斯》、《普劳图斯》等都是这样的喜剧。哥尔多尼威尼斯人民喜剧的巨大成功迫使基雅里写近似的体裁，所以他写了《人民的悲剧》、《被欺骗的母亲》。

尽管基雅里的戏剧通常都很难懂、冗长并且感伤，充满了不真实的情景，但却很受威尼斯观众的欢迎，因为他写的是人们当前关心的事件，并且几乎总是与剧院打闹丑事有关。除此之外，不满意哥尔多尼改革的民主内容的贵族观众也支持基雅里。但是，因为基雅里尽管已经施展了他的全部幻想力，无奈独创性实在太少，所以这个世俗修道院长的戏剧小玩意儿并没给哥尔多尼造成太大的威胁。

卡洛·戈齐(1720—1806)才是哥尔多尼更值得注意的敌人，他提出了完全不同的一套美学体系和另一种戏剧演出类型，并且得到观众的热烈响应。

8. 卡洛·戈齐

卡洛·戈齐的世界观和艺术创作充满了矛盾。对于他的社会—政治和美学观点来说，其特点是保守主义，并常常转变为公开的反动。与自己的哥哥卡斯帕雷·戈齐不同，卡洛·戈齐反对启蒙运动的意识形态，把它看成是对整个现行制度和“天主教严肃原则”的威胁(《我的十部童话剧是出自肺腑的议论和真正发生的故事》)。他十分仇视新兴的资产阶级。在他看来，这不过是“一帮小贩和经纪人”而已，同时，戈齐也从心底里瞧不起当时的意大利贵族，他在自己有些累赘的英雄滑稽长诗《古怪的马菲萨》(1761—1768)中狠狠地嘲笑了他们的恶习和弱点。这正是戈齐与巴雷蒂接近和对帕里尼抱有好感的原因。

就其文学口味和癖好来说，戈齐接近于威尼斯的滑稽的格拉涅莱斯基学院[①](成立于1747年)培植的纯语主义。他认为，文学不应该偏离浦尔契和博亚尔多用以写作的那种语言。戈齐完全否定现实主义，他不仅顽固地反对哥尔多尼和基雅里的喜剧，而且也反对六十至七十年代开始登上意大利舞台的法国启蒙主义戏剧(博马舍、梅尔西埃、塞登)。他指责启蒙现实主义者“不是去模仿自然，而是直接照搬自然”，画面和形象太平淡，有太多

① 直意为“胡说八道学院”。——译注

他认为“不需要的”细节，因此卡洛·戈齐要为“清醒的唯理论者哥尔多尼不承认的戏剧中的诗意、幻想和程式化争取权利而斗争”（斯·莫库利斯基语）。 ·182

与十八世纪大多数作家相反，戈齐善于捕捉农民神奇童话中的诗意（他是巴西耳的《五日谈》的忠实读者）并热爱威尼斯的民间假面喜剧，公正地认为它是意大利的骄傲。他试图把这两股民间潮流汇合起来，希望“哲学家党”带到舞台上的那些他觉得有害的思想不要对那些潮流起反作用。戈齐还认为，戏剧是进行道德教育的学校。但他的人民教育纲领与狄德罗、莱辛和哥尔多尼提出的纲领相去甚远。他在《我的十部童话剧是出自肺腑的议论和真正发生的故事》中大胆断言：“对下层阶级的教育就是宗教，就是让他们努力和诚实地干好自己的活计，绝对地服从自己的国君并在美好的社会等级制度面前俯首致敬，而根本不是要宣传什么自然法，不是宣布由少数人、暴君滥用权力的法律，那充其量不过是在深深不幸的人类中建立野蛮的枷锁镣铐而已。”正如列伊佐夫指出，在十八世纪，“很难找到如此毫不隐晦的封建秩序的卫道士”。这自然会限制戈齐的创作能力，但却不会使他的才华枯竭，因为他在自己的作品中不仅捍卫了人民的古老习俗，而且还与维柯一样，试图保卫艺术不受新的“反射性野蛮”的侵害。

卡洛·戈齐的创作是从撰写文学抨击性小文章开始的，这些文章嘲笑五十年代由哥尔多尼实施的意大利戏剧的启蒙主义改革（《皮利格里姆小酒馆中格拉涅莱斯基学院派手中的喜剧》、《塔当对1756闰年的影响》）。后来卡洛·戈齐自己也转向了剧本写作。1761年1月25日，安东尼奥·萨基领导的假面喜剧戏班在威尼斯上演了按卡洛·戈齐的脚本即兴排练的戏作《三个橙子的爱情》，获得了巨大成功。戈齐在意大利民间童话的情节梗概中引进了传统的威尼斯假面人物，演员公开的插科打诨是对基雅里和哥尔多尼的喜剧风格的一种俏皮讽刺模仿，戈齐一直将哥尔多尼当作自己主要的意识形态敌人。用戈齐的话说，在《三个橙子的爱情》一剧中，他给自己提出的任务是“讥笑《十字路口》、《厨娘》、《乔嘉人的争吵》及其他许多平民的和庸俗的作品”。然而，该剧的意义远比讽刺模仿深远得多。《三个橙子的爱情》为童话剧这一新的戏剧体裁奠定了开端，在许多年里，卡洛·戈齐在与安·萨基戏班的密切合作下，成功地进行了童话剧创作。

在完全即兴的演出《三个橙子的爱情》（对此剧只能根据作者对“回忆”所作的完美然而纯文学的“分析”来判断）之后，戈齐又创作了童话悲喜剧《大乌鸦》（1761）和《鹿王》（1762），它们几乎完全是用庄严的古诗写的，这赋予这些剧作辞藻某种过分的华丽。童话剧中仍然存在假面角色，但即兴表演几乎与哥尔多尼的喜剧中一样，是受到限制的。戈齐努力避免仅仅用

特鲁法尔迪诺[1]的笑话来吸引观众，而是还要用自己关于善、真理和公正的概念来影响他们，在童话剧中，这些美德的代表主要是“高贵的”王族人物。在《鹿王》中，戈齐甚至还涉及十八世纪常常成为哲学辩论对象的政治题材。按他的设想，这种童话剧应该成为“讽喻的镜子，描写那些盲目相信自己大臣的君主，结果使自己变成了可怕的怪物”。

1762年，戈齐上演了自己的一部优秀戏剧《图兰朵》。剧中广泛使用了民间童话的诗学，但却抛弃了神奇变形，并建立了即使不是现实主义的，那么无论如何也是具有深刻人性的人物性格。《幸福的乞丐》也是用这样的手法写的。但是在《佐别伊德》、《蛇女》、《蓝精灵》、《妖精王泽伊玛》和《绿鸟》中，戈齐重又回到童话幻想，让大群会说话的动物、恶和善的魔术师等登上舞台，使过程变得离奇、迷醉。这些童话剧中的最后一部特别有趣，其中准确、辛辣但很开心地讥笑了启蒙主义的“理性个人主义”理论，傻头傻脑、沾沾自喜并且足够阴险的特鲁法尔迪诺在剧中是这个理论的辩护士。

戈齐不是唯美主义者，所以，他从来没有想过要创作二十世纪某些文学研究者在他作品中发现的“纯娱乐”诗。他与启蒙主义者一样，使自己的童话剧充满了“严格的道德和强烈的激情”。但是这种道德鲜明地表现出反启蒙运动的性质。不过，由于构成他的童话剧故事的基础最终还是民间传说材料，所以，戈齐思想立场的保守主义在相当大程度上被童话剧所包含的真正的人民乐观主义中和了。这就是《绿鸟》的作者不仅能对当时形而上学唯物主义的那些确实令人贻笑大方的方面进行讽刺模仿，又能创造出十分富有诗意的形象——聪明、热爱自由、勇敢地为自己的幸福而斗争的姑娘（《图兰朵》），忠实纯情的妻子（《鹿王》、《蛇女》），兄弟情谊经受住最可怕考验的高尚青年（《大乌鸦》），等等——的缘故。正是这种对精神力量、宽宏大量和高尚情操的赞美与鲜明戏剧性的结合，才保证了戈齐的童话剧不仅在威尼斯贵族中，而且在普通民众中赢得了巨大的成功，哪怕这种成功持续的时间并不很长。

183・

就卡洛・戈齐的童话剧的艺术风格而言，与其说它接近阿卡迪亚的洛可可风格，不如说更接近过时的巴洛克风格。这些童话剧有一个特点，那就是对比的搭配，即光明与黑暗、善与恶、用古诗咏唱的英雄人物的高尚激情与特鲁法尔迪诺、潘塔隆内、布里盖拉、塔塔利亚[2]用威尼斯方言进行的粗俗滑稽表演的搭配，这种对比反差十分强烈。

当童话剧体裁山穷水尽，不再受威尼斯人欢迎之后，戈齐写了一些更大

① 意为“骗子”。——译注

② 意大利假面喜剧中的“口吃的人”。——译注

程度上采用巴洛克诗风的作品,这就是有假面的袍剑悲喜剧,其中恢复了十七世纪的"意大利—西班牙"剧作艺术。戈齐写的这类作品相当多。其中最有趣的是《真正恋爱的女人》(1771)、《公主哲学家》(1772)、《爱情迷魂药》(1776)。

1782年,安·萨基解散了自己的戏班,于是戈齐停止了为剧院所做的一切工作。他的最后一部作品是《徒劳无益的回忆录》(1797)。在这部作品中,戈齐与自己的敌人又一次进行清算,并且勾画出了一幅主要是他那个时候威尼斯戏剧界生活和习俗的动人画卷。



卡洛·戈齐 版画
朱利安尼根据别尔托尔迪的肖像画所作 1772年

戈齐在意大利很快便被人们完全遗忘。但他的童话剧十八世纪末就已经在德国引起了人们的兴趣,先是歌德和席勒(席勒还为魏玛剧院翻译了《图兰朵》),后来是浪漫主义者(路德维希·蒂克和施莱格尔兄弟)的兴趣。卡洛·戈齐的伟大崇拜者恩斯特·特奥多尔·阿马德乌斯·霍夫曼对《三个橙子的爱情》的童话做出了独特的解释,并且敏锐地预见到,童话剧幻想作品将在木偶戏舞台获得新生。在俄国,卡洛·戈齐受到尼·阿·奥斯特洛夫斯基的高度评价,他认为,这个"用民间童话创作出戏剧"的作家"可以与莫里哀及其他伟大诗人平起平坐"。在苏联时期,戈齐的童话也引起不少人的兴趣(如:叶·巴·瓦赫坦戈夫、谢·谢·普罗科菲耶夫、谢·弗·奥勃拉兹佐夫)。

9. 米兰的文学运动

米兰的启蒙主义者不仅是作家,而且还是社会改革家。他们关心的与其说是哲学或经济概念本身,不如说是它们的实际应用和推广的可能性。在米兰,这种可能性比那不勒斯或者大多数意大利国家都要多得多。这里

的资本主义关系不仅已经触动农业，而且还涉及工业，这就促进了相对强大、积极并且人数众多的资产阶级的形成。依附于奥地利的伦巴第不仅在经济上，而且在社会关系方面成了十八世纪意大利最先进的地区。

184・

米兰启蒙运动的领袖和某种意义上的开创者是彼得罗・韦里(1728—1797)。他是一位富有激情的政论作家、经济学家、哲学家、办报人和美学家。他还是一位政治活动家，多年来一直在政府中担任高级职务，积极协助进行司法、经济和财政改革，加快了伦巴第资本主义的发展。1796年，在伦巴第被拿破仑军队占领之后，由于彼・韦里欢迎法国大革命，所以他又被选进了新政府，与帕里尼一道代表温和的民主社团。

按其哲学观点来说，彼・韦里是个感觉论者。他的《论舒服和疼痛的本质》(1779)，与在相当程度上受其思想影响而创作的切萨雷・贝卡里亚的《风格的本质研究》一起，奠定了成熟期意大利启蒙运动感觉论美学的基础。这种美学促进了意大利文学与具体现实的接近，并且影响到文学和戏剧中启蒙现实主义的形成。

但是彼・韦里不单是位思想家和文学家，他还是六十至七十年代在米兰展开的波澜壮阔的向封建主义进攻的文化运动的组织者，这一运动很快扩展到意大利的其他国家，主要是意大利北部和中部。1761年，经过彼・韦里的努力，成立了"武力学院"，该学院把米兰启蒙知识分子中最具战斗力的部分团结在自己周围，以对抗十八世纪下半叶为数众多的沙龙式文学院为己任。"武力学院"的目的是普及理性和科学知识，根除偏见，促进法律和经济改革，为反对意大利诗歌和戏剧中的贵族传统而斗争。新思想的敌人把新学院的成员称为"革新者、败坏的基督徒和危险的一伙"，应当说，这样的名声对他们完全是名副其实的。

在"武力学院"进行的讨论和争论中产生的最有名的著作是切萨雷・贝卡里亚(1738—1794)的《论罪与罚》(1764)。书中对中世纪保留下来的整个法律体系进行了批评。贝卡里亚彻底发展了从《民约论》里引申出来的那些原理，这篇似乎是专门论述司法的著作反对拷问，反对非人的审讯方法和死刑，从而变成了一篇独特的针对"惯于向少数人提供特权、实力和幸福，将多数人置于贫困和无权地位"的社会的哲学抨击性文章。诉讼程序理论在贝卡里亚笔下变成了自由理论，并与他对全人类美好未来的理想交织在一起。

贝卡里亚的书取得了轰动全欧洲的成功，并且不仅获得了启蒙主义者，而且也获得了标榜自己是启蒙主义拥护者的君主们的赞扬。叶卡捷琳娜二世于1766年邀请他前往俄罗斯，并在自己的《圣谕》中采用了他的某些思想。1809年，在彼得堡出版了由德米特里・亚济科夫翻译、"附有狄德罗的

注释和著者与摩莱雷特[①]的通信"的贝卡里亚著作的俄译本。

该书的成功在相当大程度上得力于它的风格和文学形式。这既是一篇学术论文、政论文，同时又是一部独特的文艺作品。贝卡里亚的书在新的启蒙散文的形成中发挥了重要作用，其作用在某种程度上可以与马基雅维利的《君主论》和伽利略的《对话》相媲美。弗·德·桑克蒂斯在论述十八世纪后半个世纪意大利启蒙主义者的作品时写道："意识得到改造，产生了新人。文学也复兴了。新的科学已经不单是科学，它还是文学。"

文艺问题——语言、风格、方法，它的任务和社会职能，得到许多米兰启蒙主义者的关注。从 1764 年 6 月至 1766 年 5 月，"武力学院"根据彼·韦里的倡议，出版了杂志《咖啡馆》，该杂志成为意大利十八世纪几乎最有威望的出版机构。杂志宣称要与阿卡迪亚、秕糠学会，以及如《咖啡馆》的作者们所说的所有无用的、远离人民和社会现实需要的旧文学进行不调和的斗争。《咖啡馆》的批评家们坚持认为，文学的直接目的应该是服务于当代社会，诗歌应该不是雅致的和美丽的，而是实用的和有益的。根据感觉论美学原理，他们论证说，为了成为真正现代的文学，意大利文学应该克服古典主义特有的抽象和形而上学的典型构想，不再利用假设的—神话的故事情节，转而刻画现实的真实事物和现代人以及人的一切兴趣、恶习和美德。哥尔多尼不是在威尼斯，而正是在米兰《咖啡馆》杂志的页面上才找到了对自己的改革最兴高采烈的拥护者，这是毫不奇怪的。帕里尼的讽刺诗也得到《咖啡馆》批评家的支持，他在亚历山德罗·韦里和谢基的文章中被称为"新贺拉斯"的"新尤维纳利斯"。

《咖啡馆》上发表的关于语言和风格的文章在意大利文学史上发挥了重要作用。在民族分裂的意大利，语言问题从但丁时代起就是核心问题之一。《咖啡馆》的批评家对这个问题的解决异常激进。亚历山德罗·韦里的反圣像崇拜运动文章《本定期小报诸作者公证放弃使用秕糠词典的声明》成了米兰启蒙主义者独特的文学宣言。阿卡迪亚作家使用的那种全意大利文学语言，尽管它的基础是十四至十六世纪某些被视为典范的作家使用过的、按古典主义原则规范化了的语言，但仍然被亚里山德罗·韦里和《咖啡馆》其他文学家所摒弃，认为它是不可救药的已经陈旧的并实质上僵死的语言。他们要求意大利文学语言接近真实的现实情况，要求它也是"自然的"和"理性的"，适合于表达新思想和新观念。米兰启蒙主义者关于语言和风格的思想在梅尔基奥雷·切萨罗蒂（1730—1808）的主要著作《语

① 即摩莱里，十八世纪法国空想社会主义者。——译注

言哲学随笔》(1800)中得到了充实并被系统化。

尽管《咖啡馆》有时特别关注本地问题(经济、财政、贸易等),并且有大量从法语借用或根据法语构成的词汇,但它的特殊之处是,在涉及文化和文学本身的问题上,在六十年代仍然表现为一个新的、此时正在诞生的民族意识的机构。詹·里纳尔多·卡尔利的纲领性文章《意大利人的祖国》正是刊登在《咖啡馆》上,这绝不是偶然的,这篇文章激起了广泛的反响,成了十八世纪末十九世纪初革命爱国主义的前兆。从米兰启蒙主义者杂志到米兰浪漫主义者的杂志《孔奇尔雅托雷[①]》有一种继承关系,后者不但从《咖啡馆》批评家那里继承了民族主题,而且还继承了他们对诗歌的社会—功利主义概念。

意大利各地区启蒙主义文化在七十年代末所经历的危机,在米兰则表现为一些"武力战士"(首先是韦里兄弟)的某种"右倾"和对唯理论和感觉论的放弃。这些年里,在米兰启蒙主义者的作品中可以发现前浪漫主义的特点。这是普遍醉心于梅·切萨罗蒂翻译成意大利语的《莪相集》和由韦里介绍到意大利的扬格和格雷的诗歌的时期。

亚历山德罗·韦里(1741—1816)的创作是意大利前浪漫主义内部一个保守派别的引人注目的现象,这一派别与阿尔菲耶里的英雄主义和叛逆的前浪漫主义不同,主要表现为感伤和对生活忧愁绝望的情绪。六十年代末,亚历山德罗·韦里从米兰迁到罗马居住,这看来影响到他的创作。在他的作品中出现了宗教主题。他不但放弃了自己先前的《本定期小报诸作者公证放弃使用秕糠词典的声明》,而且还出版了《论文学的缺点及其部分原因》,书中一反启蒙主义思想,宣称,文学作品的基础不是理性,而是非理性感情,所以,任何一个作家都应该尽可能远离哲学家以及他们宣传的科学。

亚历山德罗·韦里是那些在十八世纪就已感觉到莎士比亚之伟大的意大利作家之一,也是欧洲最先翻译莎士比亚悲剧的作家之一(他在1768年翻译了《哈姆雷特》,1777年翻译了《奥赛罗》)。1779年他出版了《戏剧试作》,其中包括了悲剧《米兰阴谋》,这是第一部意大利民族历史题材的悲剧。然而,为亚历山德罗·韦里带来知名度的不是他的剧作,而是他的小说《米蒂列纳的女诗人萨福的奇遇》(1782)、《赫洛斯特拉特[②]的一生》(1793年,于1815年出版,现代人认为后者暗指法国革命人士甚至拿破

① 意为"调解人"。——译注

② 生于以弗所(小亚细亚)的希腊人,为使自己的名字永垂不朽,于公元前356年放火烧毁了世界七大奇迹的以弗所阿泰密斯神庙。——译注

仑),特别是《西庇阿家族[1]陵墓前的罗马之夜》(1792),在十九世纪初被翻译成多种语言,十分受欢迎。这些作品倒并非有特别的艺术价值,但对于意大利十八世纪末发生的文学过程来说,它们是很能说明问题的。意大利前浪漫主义很有特色的墓地和宗教主题与新古典主义修辞学和诗学的矛盾结合,是亚历山德罗·韦里的小说的特色。

10. 帕里尼

·186

意大利启蒙运动时期最重要的诗人朱泽培·帕里尼(1729—1799)也生于伦巴第。帕里尼的观点与伦巴第启蒙主义者的温和社会—哲学纲领是一致的,这就是相信开明君主,相信可以渐进和谨慎地变革一切封建机构。诗人怀着善意欢迎法国大革命事件,他写了颂诗《感谢》(1790)来欢迎法国的"新命运",尽管他与意大利大多数启蒙主义者一样,并不接受雅各宾专政的恐怖政策。相信意大利的命运会发生好的转变,相信平等、启蒙和公正思想会取得胜利,这种信念帕里尼一直保持到自己生命的最后一刻。

帕里尼的最初诗歌尝试是他1752年以笔名里帕诺·埃乌皮利诺出版的诗选,其中的大部分诗作都模仿阿卡迪亚的洛可可风格诗歌。但到五十与六十年代之交,帕里尼诗作中就已是新特点占上风了。启蒙古典主义的鲜明范例是颂诗《农村自由》(1757—1758)、《空气纯洁》(1759)、《欺骗》(1761)、《教育》(1764)、《种牛痘》(1765)、《音乐》(1769—1770)。在这些诗中揭露了统治阶级不学无术、对社会命运无动于衷,鼓吹进步的改革、启蒙主义的教育原则。帕里尼这些年的诗充满了高尚的道德激情,他用古典主义的美学手段坚定地主张诗歌的启蒙主义理想,这种诗歌是有公民觉悟的、为社会变革而斗争的,同时因为它在人身上激发出向往健康和谐生活的自然意愿,激发出相信自己的能力,相信自己的劳动会有丰硕成果的信念,所以它又是"令人喜悦的"诗歌。

帕里尼摒弃形式主义地玩弄辞藻和形象的阿卡迪亚美学体系,让自己的诗作服从于启蒙主义者中间通行的对"令人喜悦和有益的"艺术的感觉论理解。这种艺术面向诗人当时的具体现实。它"在思想形象上是高尚的",因为帕里尼相信,它是与首先受到官方教会在文化中支持的"虚伪和恶习的精神"相对立的。它之所以是"喜悦的和有益的",是因为它依据的是关于美的健康道德理念,这种理念归根到底起源于人与生俱来的要求和

---

① 古罗马一个显赫的政治家族。——译注

生活必需。帕尔尼在解决文学语言的问题时也持与此相近的思想。纯语主义者反对在文学中使用方言短语和外来语词汇,帕尔尼在与他们辩论时,表达了一个对伦巴第启蒙运动来说很典型的思想,那就是必须依靠人民鲜活的口语传统。帕尔尼在自己的散文著作《关于高尚的对话》(1757)和《关于当前意大利文学和艺术衰退现象的报告》(1773)以及《论美文学的主要原则》(1761)中发展了这些思想,这些著作与切萨罗蒂的《语言哲学随笔》一道,成了意大利启蒙运动最重要的美学文献。

帕里尼的启蒙主义哲学—美学信念在《一天》中得到了最完美的艺术体现,这篇长诗的头两部分(《早晨》和《中午》)出版于1763年和1765年,而帕里尼在九十年代初写的第三部分(《黄昏》)和未完成的第四部分(《夜晚》)则是在他死后由他的一个学生出版的。

帕里尼在许多颂诗(《教育》、《欺骗》)中,都讴歌了努力为他人谋幸福、精神上自由美好的人的理想。但是,如果说这样的典范通常是用抽象—宣言式的说教形式树立的话,那么在《一天》中,就是从丰满、生动、多姿多彩的诗歌结构中自然形成的,它对一个年轻"先生"、贵族沙龙的常客如何打发一天的时间、他的口味和习惯进行了讽刺性叙述。

讽刺幽默的因素在这个伦巴第诗人的许多作品中都或多或少地存在(无论是在上面提到的颂诗《欺骗》中还是在关于高尚的对话中,或者在许多"滑稽短诗"和坎佐涅塔中)。但是不论在什么地方,帕里尼的启蒙古典主义都没有像在这部长诗中那样,讽刺性怪诞的规模达到如此宏大,对习俗的刻画达到如此的社会深度。《一天》不仅成了意大利,而且成了全欧洲启蒙运动讽刺诗的最重要的范本之一。长诗中使用了各种体裁成分,包括模仿英雄史诗的长诗因素、说教叙述因素、洛可可风格的风流—描写因素。帕里尼用一种讽刺性模仿古典主义醒世长诗的庄严调子,用它的辞藻、大量神话英雄的比喻、大量取自古典文学和古代历史的范例,对一个望族的继承人、这个"天之骄子",进行讽喻教导,指出一个具有"纯洁的贵族血统"的人应该做些什么。由于不断变换角度层面——时高时低,时而怪诞时而紧张(比如驱逐"欺负人的"室内犬的场景),时而冷嘲热讽时而富有哲理性的讽喻(帕里尼以启蒙主义者的热情,用来证明人类生来平等思想的关于享受的哲学寓言,就是如此),使得帕里尼的讽刺变得更加尖刻了。

187・

帕里尼将无数准确的线条,巧妙地编织进英雄—醒世的讽刺模仿长诗的古典主义结构中,创造了一幅拥有"高贵血统"者的风俗、习惯、生活方式的可笑画面。高贵的无所事事者慵懒地睡醒后操心起一天的安排,他视穿衣服为"伟大劳动",他为"他人的忠实妻子"的徒劳无益的效劳,在她家中举办的奢侈宴会和无聊的谈话,这些漫画场景都使长诗变成了对整个封建

贵族社会的一张判决书，变成了对封建贵族的社会、道德和公民精神贫乏的揭露。

从老爷的“操劳”与普通民众的沉重但健康并带来欢乐的劳动之间的多次对比（见《早晨》的前几节），从贵族关于善与恶的颠倒认识与接近自然、接近劳动者的理性道德之间的多次对比，可以明显看出这篇启蒙主义起诉书的民主倾向。

在九十年代写成的长诗最后两个部分中，不可调和的揭露热情稍微有点减弱，铺展开来的描写，对相互之间有时并无牢固思想联系的片断的仔细描写占了更多的分量。



帕里尼 版画 阿庇阿尼作 1801 年

在指出帕里尼晚期创作中揭露倾向减弱时，某些研究者（如 B. 宾尼）认为，这是由于七十年代在意大利启蒙运动中出现了危机的缘故。这一时期帕里尼的启蒙古典主义获得了一些新的品质。诗人这些年一直与在温克尔曼思想影响（他的《历史》于 1779 年被介绍到意大利）下形成的画家和建筑家紧密合作，暴露出他越来越明显地向往平静、庄严的形式，向往对比的平缓，以便使被刻画对象比例更谐调一致和更匀称和谐。帕里尼现在期待诗歌的是“得体、高尚、出色、美妙”，而不再是“喜悦和有益”（颂诗《致缪斯》，1795 年）。帕里尼八十至九十年代的诗作如果不说总是远离当前紧迫问题的话，那么通常也是观赏性更强和更庄重的；其中经常回响着旁观的、风流一色情的旋律。晚年帕里尼的道德理想最充分地体现在颂诗《致西尔维娅》（1795），特别是《致缪斯》中，其中讴歌的是与虚荣计谋、追逐发财和享乐格格不入，但却对友谊、爱情和理智敞开大门的明智、稳重而无拘无束的生活。

11. 阿尔菲耶里

十八世纪的最后十年，也是皮埃蒙特人维托里奥·阿尔菲耶里（1749—

1803）创作自己的悲剧的时期。他的创作鲜明而强烈地反映了意大利启蒙主义世界观在法国革命前夜的危机，以及对直接预告下一个文学时代，即浪漫主义时代的新的意识形态和艺术方向的探索。

阿尔菲耶里作为一个剧作家于七十年代登上历史舞台，当时意大利启蒙运动急剧分化，并在很大程度上处于危机时期。作家的祖国皮埃蒙特的精神和社会局势（国王对自己臣民的琐碎监管，当局对皮埃蒙特公民所有事务的令人厌恶的干预，这一不大省份的经济和社会的停滞不前，它的保守的、抽象的、与社会实际需求毫不相干的科学和文化），既加深了阿尔菲耶里的叛逆倾向，也加深了他对亲历的一切社会变革的贵族式怀疑态度。

188・

这位皮埃蒙特作家的世界观是在两种因素的影响下形成的，这就是最先进的法国启蒙主义思想和普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》中发展的英雄个性的概念。影响阿尔菲耶里的思想（孟德斯鸠、伏尔泰的哲学，爱尔维修的感觉论）和同时存在的与这些思想的论战，都很清楚地表现在他早期的《末日审判纲要》（1773）、《论暴政》（1777 年，于 1789 出版）和《论君主和文学》（1778 年，于 1789 年出版）中，这都是在法国革命前夕，在阿尔菲耶里共和情绪最高涨的时期创作的。

阿尔菲耶里在这里论述了自己全部创作的主要思想，即人必须为自由而斗争，以摆脱束缚他"自然动机"（那些促成人的个性的高尚欲望）的一切思想羁绊。普卢塔克的著作向阿尔菲耶里灌输了强烈的英雄主义个性理想，使他的一生都服从于一个不可克制的欲望——渴望伟大和建立功勋。这一不可遏止的想成为英雄的"自然动机"只知道一个障碍——暴政，即社会制度，伴随着这种制度而来的不是荣誉和英雄气概，而是恐惧、残酷的暴力、奴颜婢膝。阿尔菲耶里在《论暴政》中不仅脱离了启蒙改良主义，而且公开地与"开明专制主义"思想作斗争，宣称任何君主政权及其全部设施（军队、教会等），都是暴政。作家坚持认为热爱自由的个性与暴君之间的尖锐流血冲突是不可避免的。对于《论暴政》的作者来说，只有在反暴君的英雄杀死君主并且起义的人民在君主制的废墟上建立起自由共和国之后，自由才是可能的。

《论暴政》吸收了欧洲革命前最激进的推动因素。的确，阿尔菲耶里对暴政的认识在很大程度上还是抽象的；作家对君主制的历史形式和社会、司法及政治结构的分析依然无法达到那样高的程度，这就是他的著作与自己的老师孟德斯鸠和卢梭的著作的区别所在。但是《论暴政》另有其慷慨激昂之处。作家讴歌了反暴君英雄的功勋，这样的英雄尽管与唯理性主义格格不入，但他以自己的激情引导着人民。正是这样的公民理想，对于后来在民族解放斗争条件下形成关于个人潜能的浪漫主义观念具有特别的

影响。

阿尔菲耶里在另一篇反君主制的，尽管在其结论上已经较为温和的论文《论君主和文学》中发挥的思想，对于后来几代浪漫主义作家也是颇有影响的。作家在这篇文章中论述道，争取个体自由的道路要通过争取祖国自由才能达到，而在文学中，诗人—预言家在这一斗争中的声音起着最重要的作用。

在阿尔菲耶里的世界里感受到的前浪漫主义性质正是这样的，当代许多研究人员（B. 宾尼、B. 马济埃洛）认为，它的基本品质最清晰地表现在阿尔菲耶里建立的戏剧体系中。在他主要写于1773—1789年间的悲剧中，占上风的是对生活的悲剧概念，是对现实与内心激情、现实与“我”这个人战胜敌对环境之明确目的之间脱节的最尖锐感觉。阿尔菲耶里的主人公只能以死亡为代价来克服这种脱节。阿尔菲耶里悲剧的全部创新诗学，都服从于对这种矛盾悲剧性地不可避免的感觉，而且它在作家世界观中年复一年越来越深化。

但是，基本世界观倾向属于前浪漫主义的阿尔菲耶里戏剧，在许多方面，首先是在自己的形式方面，应该归功于古典主义。阿尔菲耶里以古典悲剧模式为目标，不过对它作了一些改变，总的来说是要符合这样的趋势，就是使形象简洁、完整，使风格简朴并逻辑分明，使剧情集中，这些都是革命时期欧洲古典主义的特点。宏伟的人物性格，其中每一个都服从于一种强烈的欲望，或者服从于各自理解的责任感，他们尖锐地相互矛盾，并体现了一个统一冲突的两个“极端”。这一冲突本身常常建立在个人目标和社会责任的矛盾之上，其基础无疑是古典主义的。剧情的清晰和强有力的节奏，没有任何附带的阴谋，对事件主要是展示而不是描写，较少的人物，丰富的思想内涵和简洁的对话，这一切就是阿尔菲耶里悲剧体裁的主要特点。

同时代人及后来者从阿尔菲耶里的悲剧中汲取政治营养，因为每一部悲剧都是为获得自由而进行的斗争。但阿尔菲耶里的戏剧远不只是政治剧，尽管他的戏剧政治思想比较外露，而这一点正是前浪漫主义时期的征兆。阿尔菲耶里的戏剧还充满了抒情色彩。

作为悲剧作者的阿尔菲耶里的创作，至少可以分为三个阶段。1775—1777年创作的早期系列包括《安东尼和克莱奥帕特拉》、《腓力》、《波利尼克》、《安提戈涅》、《阿伽门农》、《俄瑞斯忒斯》、《维吉尼娅》、《蒂莫莱翁》、《帕奇的阴谋》（均出版于1783年）。从内容看，这些悲剧在许多方面都是与论文《论暴政》相呼应的。这些剧的剧情推动力都是起而反对暴政的献身者与极力保持统治的独裁者之间的政治冲突。但在这些戏剧中，除了剧情的主要政治“中心”之外，还出现了悲剧矛盾的新焦点。把剧中人物分成


阿尔菲耶里 1804年 根据法布尔所作肖像制作的版画

两个"极端"的那种自由与不自由的对立,也在主要主人公内心世界中存在。比如,国王腓力之所以有趣,不仅因为他是一种政治思想的例证,而且也因为他是一个复杂、紧张的内心悲剧的代表。这是强大的、以自己的全部意志压制所有人的个性的悲剧,然而,这一个性却成了自己暴政的牺牲品,本身也被暴力、虚伪和盲目服从的气氛所毒害。反暴政战士卡洛斯的形象也是矛盾的,他起而反对独裁者父亲,却完全不抱有成功的希望。这在很大程度上已经可以归属为那些把自己的失败和死亡看作道德胜利、看作自由占了上风的前浪漫主义的主人公。

在《俄瑞斯忒斯》中,罪恶的暴君埃癸斯托斯与反暴君的俄瑞斯忒斯的对抗以正义复仇的外部胜利得到解决:因为即使阿戈斯的人民也支持主人公进行的复仇。但是悲剧的内部"关键"在于,俄瑞斯忒斯的胜利变成了深刻的失败。俄瑞斯忒斯不是自己意志的主宰,而是失控的欲望的玩物,在这方面他与自己的罪恶母亲——那个埃癸斯托斯的饱受矛盾感情折磨的帮凶没有什么区别。

在《维吉尼娅》和《蒂莫莱翁》中,阿尔菲耶里的解放思想表现得不仅更加彻底,而且也更抽象了。《维吉尼娅》中的人物伊齐利和维吉尼娅是公民觉悟和爱国主义美德的典范,但他们身上的普卢塔克因素表现得太过直接、明显。在蒂莫莱翁的形象中人性内容则更少。蒂莫莱翁与其暴君哥哥的斗争故事成了两种对立意识形态的思辨冲突。

在阿尔菲耶里八十年代的悲剧中悲观主义和个人主义的主题有所加强。失望、绝望的情绪,承认人在与命运斗争中力量有限之思想贯穿了《帕奇的密谋》(1777)和《墨洛珀》(1782)。《扫罗》(1782年,于1787年出版)和《弥拉》(1784年,于1787年出版)则标志着阿尔菲耶里启蒙思想危机加深及他的创作中前浪漫主义倾向发展的新阶段。

《扫罗》一剧，阿尔菲耶里取材于《圣经》，从新的角度并且以剧作家前所未有的心理描写深度解决人的所作所为是伟大还是渺小的问题。现实情况的画面变得更具悲剧性。个人意愿与社会义务之间的古典主义冲突获得了新的视角：贪权的扫罗与忠于人民的大卫之间的对抗是人意识到自己无能为力，从而摧毁自己意志的悲惨故事，因为他既不能调和义务与欲望，又不能实现主宰着主人公的向往自由的巨大冲动，更不消说与之对抗了。同时，在《扫罗》中，主要人物的个性获得了真正惊人的深度。扫罗渴望在命运的打击下保持自己的威力和权力，向命运甚至“神的律法”发出了挑战。他的美确实是悲剧性的。大卫比起个人主义者扫罗来，则逊色、平凡得多。但扫罗既是自己极端个人主义的英雄，又是它的牺牲品。他怀疑自己，孤独多疑，他每一步都遭到失败。主人公与世界的失和由于悲剧中引进“第二层面”而更加突出，这相对于阿尔菲耶里以往悲剧严格的单一剧情是意外的神来之笔。在孤独的、遭受毁灭性的怀疑风暴的摧残和因失败而显得壮丽的扫罗旁边，展现出的是一幅充满诗意的、以抒情色调描绘的令人依恋的世界，是安详的洋溢着人的感情和愿望的世界。这是那些同意让自己的意志服从于义务并承认至高法律的无限权威、不知道任何矛盾的人的世界。在《扫罗》中，死亡即解脱的前浪漫主义旋律听起来更加强烈了。正是在这种死亡中，扫罗才注定会最后实现自己的巨大潜能并成为命运的主宰。

· 190

在《弥拉》中，对生活的悲观主义观念获得了更加包罗万象的性质。与较早时期的作品不同，在这里悲剧冲突仅局限于家庭范围，而主人公则远离高尚的社会构想。控制着女主人公的强烈情欲导致其走向可怕的道德灾难。各种感情中最自然的感情是爱情，但是在爱上自己父亲的弥拉身上，却变成了反自然的骇人听闻的恶行，弥拉的亲人们的善良愿望则变成了她所承受的道德痛苦的源泉。悲剧中的所有人物毫无例外地都是不幸的、孤独的，全都是敌对的强大命运的牺牲品。在与命运抗争的时候，弥拉只是一步步接近耻辱和彻底失败的时刻而已。与《扫罗》不同，在《弥拉》中女主人公之死不是自我净化的场面，而是绝望和屈辱的壮丽尾声。

《弥拉》使英雄主义的个人理想光环尽失，从而标志着阿尔菲耶里与启蒙人文主义的辩论进入一个极端阶段。在阿尔菲耶里以后的创作中，危机倾向时而后退，时而更加深化。在诗人逗留于革命前的巴黎时期，他曾被乐观主义预感所主宰，这反映在阿尔菲耶里最后两部政治悲剧《老布鲁图斯》和《小布鲁图斯》(1786 年，出版于 1787 年)中。反暴政英雄的功勋问题是从民族需要的角度来解决的，渴望祖国获得自由的愿望推动着英雄们。

作为法国大革命的目睹者，阿尔菲耶里开始是热烈欢迎它的(颂诗《打倒巴士底狱的巴黎》；寄给路易十六，以对他逊位表示敬意的《普林尼致图

拉真的颂辞》)。但从九十年代初开始,诗人对革命以及整个启蒙运动的看法变得越来越敌对。于是出现了散文诗政治论文《憎恶高卢》(《憎恨法国者》,1793—1798 年),其中包含的呼唤意大利人民族自豪感的内容引人入胜。阿尔菲耶里还写过一些政治讽刺诗和《喜剧》(死后出版),其中主要反映的是对自己祖国和时代,对国家制度、习俗,对沉湎于虚伪之中的人的本性的悲观主义观点(喜剧《小窗》)。

阿尔菲耶里在生命最后几年创作的最有意义的作品是他 1803 年出版的,集中了他 1775—1803 年创作的诗篇的《诗集》,以及自传《出生阿斯蒂的维托里奥·阿尔菲耶里自述的生平》(1789—1803)。

不管是阿尔菲耶里的抒情诗还是回忆录,都是十八世纪末前浪漫主义文学的典范。阿尔菲耶里的十四行诗中的激情、冷峻的风格酷似其悲剧,这些诗记录了诗人的怀疑、绝望、相互矛盾的希望和渴求。他以十年多的时间写成的《阿尔菲耶里自述的生平》,其风格也处于两种传统的"交汇处",即十七至十八世纪意大利本国的回忆录作者的传统和卢梭的《忏悔录》传统的交汇处,它清楚地反映了"作者个性的危机"。

对阿尔菲耶里一生事件进行仔细分析,可以发现两条线索:一方面,他身上表现有来自启蒙主义的唯理论的愿望,希望找到自己命运的客观意义,从而有助于对人之所以为人的研究;另一方面,是本质上的前浪漫主义愿望,希望表现自己,表达最隐秘的内心活动、自己的幻想、不安等等。十八世纪意大利散文这一全新的倾向在十九世纪初表现得更加强烈:乌戈·福斯科洛的《雅科波·奥尔蒂斯的最后书简》就重现了一个受苦的浪漫主义主人公和叛逆者的心灵史。

191 ·



米兰印制的革命传单 米兰 贝尔塔雷利收藏

"穿着古典服装的新人"阿尔菲耶里(弗·德·桑克蒂斯语)对意大利文学和浪漫主义时代的命运的影响是巨大的。意大利浪漫主义者称阿尔菲耶里为自己的导师。他们高度评价并创造性地接受的不仅是他作

品中最接近浪漫主义美学的创新，而且还有作为启蒙主义的追随者和继承者的阿尔菲耶里为实现民族艺术改革而创作的作品中的那种英雄主义的、公民觉悟的、具有政治倾向的艺术教诲。这些具有政治倾向的艺术教诲，被意大利浪漫主义者消化、掌握、深化。在意大利复兴运动的那些年代里，阿尔菲耶里的戏剧成了许多代意大利浪漫主义者的艺术楷模。但是，在或多或少受到阿尔菲耶里的持续影响而成才的意大利人福斯科洛、尼科利尼、马志尼的名字后还应加上拜伦和司汤达的名字，他们的艺术命运尽管如此不同，但都是十九世纪世界文学主干道上的铺路石。学习阿尔菲耶里悲剧的美学、他的自由和英雄主义哲学，成了这些艺术明星形成过程中重要的里程碑。

12. 意大利文学和法国大革命

对十八世纪最后十年的意大利文学，首先是三年革命(1796—1799)时期的“雅各宾”文学，研究得还明显不够。但是，根据意大利历史学家和马克思主义文学理论家最新的著作，可以断定，法国的革命对十八世纪末意大利革命者和民主主义者民族意识的形成，具有决定性的影响，在政论作品、诗歌、戏剧中催生出一系列全新的现象。正是这些现象与马里奥·帕加诺和维托里奥·阿尔菲耶里的创作一起，成了联结成熟期启蒙运动与下一个历史时期——复兴运动——的文学的一个环节。

1789—1790 年期间，大多数意大利作家都兴高采烈地欢迎法国革命。他们将它看成自由、理性和公正时代的光辉序幕。维托里奥·阿尔菲耶里为革命献上颂诗《打倒巴士底狱的巴黎》，伊波利托·宾德蒙泰写了长诗《法兰西》，而彼得罗·韦里表示法国革命运动将鼓舞整个意大利，希望将对这个“曾经是美德化身的有才华的民族中广大垂头丧气的群众”以康复的影响。“可能，”韦里幻想道，“法国革命将扩展到瑞士，这样在我们邻居中就会有一个榜样，它会为我们的子孙打开眼界”(《关于米兰地区 1790 年政治形势的思考》)。当时许多人都是这么希望的。几乎在整个意大利，从皮埃蒙特到那不勒斯王国，都有大学生的骚乱，这种骚乱在都灵采取了特别尖锐的形式；还有反封建的农民起义，他们的自发口号是：“让我们像法国人一样干！”的确，法国革命事件的发展——对路易十六的诉讼、恐怖、声称将带给“穷人和平，富人战争”的革命军队的建立——不仅吓坏了意大利的各个反动政府，使它们在 1792 年缔结了反法国同盟，而且也吓坏了某些意大利启蒙主义者，他们像阿尔菲耶里一样，从法国革命的拥护者变成了它的敌人，变成了狂热的“憎恶高卢者”，成了整个法国、当然首先是罗伯斯

·192

庇尔的先驱们的思想的敌人。但是，不论是警察的镇压，还是九十年代中叶诸如温琴措·蒙蒂、维托里奥·巴尔措尼这样的作家对法国革命的辛辣讥笑，都不能阻止新的革命思想向意大利的浸透，甚至不能抵消它们给都灵、米兰、威尼斯、那不勒斯的青年思想的惊扰影响。十八世纪九十年代，涌现出诸如哥尔多尼、帕里尼、阿尔菲耶里等作家的一代启蒙者，被"雅各宾派"，即意大利革命—民主主义知识分子一代所取代，他们向自己提出的任务不仅是传播新思想，也不只是简单地批评封建制度的"不合理"方面，而是要对所有过时的经济、社会和政治结构强行变革，从奥地利统治下解放伦巴第，消除意大利的政治分裂，把它变为一个统一的民主共和国。意大利1790—1799年的"雅各宾派"是一些把哲学家的言辞变为具体的民族解放斗争和政治行动的启蒙者。这就是为什么安·葛兰西及其他马克思主义史学家给作为某种社会运动的"雅各宾主义"赋予很大意义，不仅把它与意大利启蒙运动的意识形态，而且与后来向意大利浪漫主义提供营养的意大利复兴运动的思想联系起来的缘故。安·葛兰西指出，整个十八世纪在意大利形成了一些客观条件，"这些条件赋予完成民族统一的任务以具体历史性质，也就是说，使它不仅成了可能的，而且是必须的"，他同时专门强调："但是，当然，只有在1789年之后，准备斗争并准备牺牲的那部分公民，才开始意识到这一任务。"

在1790—1796年期间，意大利全国遍布着秘密或者半秘密的爱国社团和俱乐部，它们与巴黎最激进的俱乐部有思想联系，并且在某些情况下反过来对这些俱乐部有影响。在1792年并入法国的尼斯，1793年1月至7月出版了一份《意大利政治和文学向导报》，这是意大利最早的"雅各宾派"报纸之一，它的出版者和编辑是乔万尼·安东尼奥·兰察，他也与马拉一样，称自己是"人民之友"。激进的卢梭主义者劳罗拉就是从这里向意大利发出了关于统一和平等的热情呼吁的。但是，意大利"雅各宾主义"初期最重要的人物无疑要数菲利波·布奥纳罗蒂（1761—1837）了。布奥纳罗蒂是个空想社会主义者，是格拉古·巴贝夫未来的战友以及"平等派的密谋[①]"运动的历史学家。1790年，由于在托斯卡纳散发革命读物遭到警察迫害，遂逃跑至法国，在科西嘉出版《爱国报》。后来，在1793年，他定居法国并成为罗伯斯庇尔最坚定的支持者之一。1794年，布奥纳罗蒂被派到意大利军中作专员，他倾其全力，以便把它变成解放自己祖国的工具。"我呼吁法国政府，"他写道，"用各种方法支持意大利的革命，这里有许多通向自由的前提条件。"他断言，只要摆脱束

① "平等派的密谋"是1796年法国的空想共产主义运动，由巴贝夫为首的"平等派"领导，同年5月泄露失败。——译注

缚自己的专制主义锁链，共和制的意大利就会变成革命的法国最可靠的盟友。除此之外，布奥纳罗蒂认为，推翻意大利独裁制度还有一个最重要的成果就是“消灭罗马教廷，这样，仍然肆虐欧洲的宗教狂热的所有表现就会失去领导中心，于是，失去了自己主要服务对象的虚荣心的天主教宗教，就会很快简化为普通的基督教道德”（《有国王们的持久和平》）。

1796—1799 年，当法国军队战胜奥地利军队，而后又战胜教皇庇护六世和那不勒斯国王斐迪南四世的军队，从而导致在意大利领土上形成一系列形式上独立，与法国处于“兄弟般”关系的共和国之后，“雅各宾主义”运动就形成了特别广泛的规模。此时，在意大利的各个角落出现了大量群众性民主刊物——小册子、报纸、传单，它们的作者嘲笑显贵，讥讽宗教僧侣，呼吁实行社会和政治平等。也就在这个时候，“雅各宾”诗歌得到广泛传播并诞生了“雅各宾”戏剧。诗歌中主要是颂诗体裁。在政治示威游行时朗诵颂诗，以传单和海报的形式出版颂诗，还出版单行的颂诗诗集（《民主爱情》，1797 年；《健在的最有名诗人的共和诗集》，1799 年；《民主的帕尔纳索斯山[①]》，1801 年；等等）。在革命时期写诗的大诗人有乔万尼・宾德蒙泰（1751—1812），他写了一部长诗《那不勒斯阴影》来纪念 1799 年那不勒斯革命悲剧；还有最伟大最有才华的“雅各宾诗人”乔万尼・范托尼（1755—1807）。范托尼创作有从晚期阿卡迪亚手法的雅致感伤抒情诗到充满公民激情的颂诗《致意大利》、《致高等生物》等。他与马-若・谢尼耶一样，善于用古典严格的形式体现新思想。 ・193

在 1796—1799 革命的三年里，在意大利戏剧舞台上上演的主要是阿尔菲耶里的自由悲剧（《维吉尼娅》、两部《布鲁图斯》、《帕奇的密谋》）和法国古典主义者的戏剧（伏尔泰的《恺撒之死》、马-若・谢尼耶的《查理九世》）。除了这些之外，还上演独特的现代戏。乔万尼・宾德蒙泰的戏剧《阿德利娜和罗伯托》、《奥索・伊帕托》、《海伦和杰拉多》、《辛辛纳图斯》，弗朗切斯科・萨尔菲的悲剧《来自布雷西亚的维吉尼娅》和《威廉・退尔》，不知名作者创作的《革命》，以及卡米洛・费德里奇的喜剧《铁匠的女儿》和西梅翁・安东尼奥・索格拉菲的喜剧《民主婚姻，或者封建主的长鞭》，特别受意大利民主观众的欢迎。

毫无疑问，“雅各宾党人”的意大利文学深受法国革命、法国民众喜庆情绪和它的民主语汇的影响。但是，把一切都归于这种影响显然也是不正确的。意大利的“雅各宾主义”是在意大利启蒙运动最先进的思想土壤上成长起来，并在不仅与意大利反动派，而且与法国督政府的斗争中形成的，因

---

① 帕尔纳索斯山是希腊山岭，在古希腊神话中，此山为太阳神和诸文艺女神的灵地，转义指诗坛。——译注

为法国督政府从一开始就不仅敌视诸如温琴措·鲁梭、恩里科·米克勒、劳罗拉、马里奥·帕加诺等人的民主观点(有时是共产主义观点),而且也敌视意大利“雅各宾主义”的核心思想,即意大利政治统一的思想。正因如此,诸如诗人乔万尼·范托尼这样最彻底的“雅各宾主义者”在1796—1799年间就已被迫转入地下并建立了秘密的“光线协会”,该协会提出了把法国人赶出意大利的任务。

1799年,“雅各宾党人”的活动悲剧性地中断了。它是因随着俄国—奥地利军队返回的封建反动派的暂时胜利而中断的。随后又开始了拿破仑的统治。后来的作家则完全换了一种立场,但其中许多人都吸取了“雅各宾党人”的教训。十九世纪一开始,即1801年,温琴措·库奥科写的《1799年那不勒斯革命历史随笔集》出版。书中详细分析了那不勒斯“雅各宾党人”之所以被红衣主教鲁福的农民军和叫花子匪帮镇压下去的悲剧原因。库奥科写道:“如果从人民本身出发的话,那不勒斯革命思想本可以成为人民的思想……但是爱国者们的观点与人民的观点却不相符合。他们相互间有不同的思想、不同的习俗甚至不同的语言……于是乎,少数人的文化带给全体人民的利益很少,而人民则鄙视他们所不理解的文化。”

意大利复兴运动的浪漫主义者接受了“雅各宾主义者”的民族主义思想,但他们尝试更深地理解人民的观念、语言、信仰,以便探索接近他们的新途径。

第五章　德国文学

1. 德国早期启蒙运动

十八世纪日耳曼民族的神圣罗马帝国逐渐地清除了政治割据、经济落后、文化中心的衰落等三十年战争的严重后果。十八世纪初,德国的许多生活领域还笼罩着中世纪的守旧、迷信、宗教教条。德国就是带着这样的社会意识水平步入新世纪的,后来康德把这种意识说成是“由于自己不成熟,也就是说,其原因不是由于缺少理智,而是缺少在离开他人指导的情况下利用理智的决心和勇气”。只有少数人独自在启蒙思想领域发挥了作用。甚至大学中将拉丁语授课改为德语授课这样的改革也要让托马西乌斯[1](1655—1728)这位学者付出巨大的努力。

---

① 托马西乌斯,德国哲学家,进步的教育家。他在哈雷大学废弃中世纪学校传统的经院主义课程,使哲学脱离神学而独立,用德国本族语讲学而不用习惯上所用的拉丁语。——译注

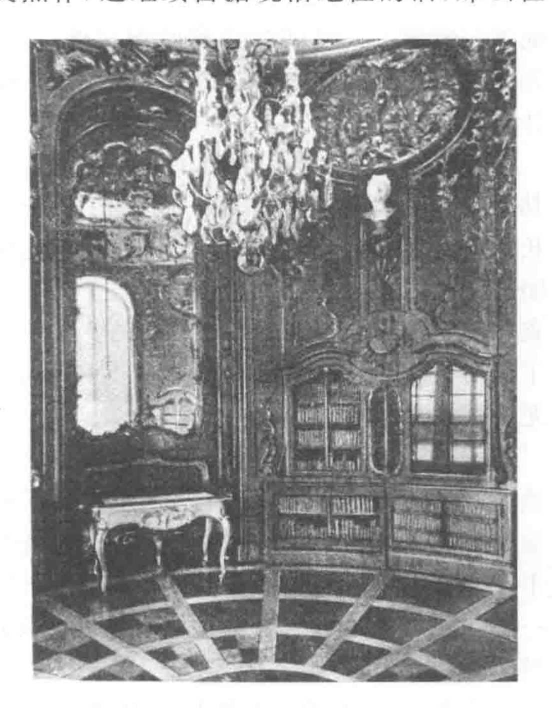
与法国、英国等一些国家不同的是，德国没有统一的社会文化中心。长久以来，公爵、侯爵、军事领袖（酋长）的府邸和某些“自由市”[①]是艺术发展的策源地。同时，重要的是，不仅有许多文化中心，而且有多种地区的思想和艺术传统。例如，西里西亚人京特就同在西里西亚形成的全部宗教哲学思潮有关。伯麦[②]也曾在该地区进行过活动。

· 194

在启蒙运动中，这种区域性特点依然保留着，但出现了一些新的中心。十八世纪上半叶，莱比锡以及某种程度上的汉堡，都成了这样的中心。瑞士城市苏黎世也具有重要的作用。然而，启蒙者们的努力是旨在建立统一的民族文化，并制定语言标准。

与法国及其他国家文学不同的是，十八世纪的德国文学随着启蒙运动的深化，中断了与十七世纪传统的联系。如果说，在宫殿和教堂的建筑中，在府邸的美丽装饰中，巴洛克风格（十八世纪建成的德累斯顿的茨维格尔宫和波茨坦的圣苏西宫就是此类杰作）还继续占据统治地位的话，那么在文学中巴洛克传统在出现独特的形式之前就已中断了。早期启蒙运动首先并没有转向十七世纪的民族传统，而是转向了法国古典主义的美学。

同时，具有民族根源的巴洛克传统最为稳定地在奥地利的戏剧中保持下来，虽然并没有超出它的范围。演员、剧作家约·安·施特兰尼茨基（1676—1726）的活动带有极为明显的地方色彩。他为威尼斯剧院创作了许多剧本，其中担纲喜剧角色的都是德国民间喜剧中的丑角“汉斯乌斯特”。然而重要的是，这个巴洛克传统依然有生命力，并在十九世纪的奥地利戏剧中，在杰出剧作家费迪南德·赖



波茨坦的圣苏西宫中的图书馆 1745—1747
冯·克诺贝尔斯多夫和 I. A. 纳尔设计

① 指德国十三至十四世纪时摆脱封建领主管辖而取得自治的城市。——译注

② 伯麦（1575—1624），德国神秘主义哲学家，文艺复兴和宗教改革后理性运动中最有影响的领袖之一。——译注

蒙德和约翰·内斯特罗伊的创作中得到进一步发展。

在德语地区，十八世纪上半叶的启蒙运动未出现一名语言艺术大师，不过，在十八世纪的最后三十余年，如果没有早期启蒙者的活动，便不可能有文学的蓬勃高涨。

在德国的启蒙运动中，哲学和美学思维领先于艺术实践。与此同时，唯心主义思潮占据优势。与法国不同的是，德国没有形成唯物主义哲学流派。自莱辛开始，德国作家的唯物主义世界观的特点便形成了，并将会在与其说是法国唯物主义者的影响下，还不如说是在斯宾诺莎的影响下继续存在。

在德国启蒙运动的门槛上出现了莱布尼茨(1646—1716)这样一位人物。他是《人类理智新论》和《神正论》的作者，对欧洲哲学思想的发展产生了重要影响。百科全书式的学者莱布尼茨同时也是一位新型的社会活动家。在不损害现存封建专制制度的情况下，他做出了巨大努力，以便把理智和公正带入当代政治和社会生活。在汉诺威和普鲁士宫中服务的时候，他参与制定了一系列司法和政治文件，多次会见彼得一世，试图对欧洲事务的整个进程施加影响，旨在建立政治平衡，防止冲突，然而他并没有取得什么特别的成绩。

莱布尼茨抱着不仅在欧洲，而且在亚洲各国建立科学院的想法，其中尤其对中国怀有极大的兴趣。这位柏林科学院(1700)的奠基者，第一任院长，曾帮助俄国建立了彼得堡科学院。他认为，科学院不仅应是科学家的团体，而且也应是国家的科学中心，它应帮助国家合理地利用自然资源。莱布尼茨认为，“科学为生活而存在”，这一思想在大学科研脱离实际、用拉丁语讲课，并且按照中世纪传统，由神学系左右整个国家精神生活的时代，尤为有意义。

195·

莱布尼茨的哲学是使上帝与科学和解的妥协性尝试。这一尝试不是偶然的，也不是绝无仅有的，因为宗教信仰同启蒙理智的矛盾结合极其稳定地保持在十八世纪的德国文学中。可以想象，无知、迷信和偏见(十八世纪中叶在维尔茨堡还烧死了最后一个“女巫”)是多么的强大和有生命力，这一点在评价德国早期的启蒙者不得不采取妥协的方式所做出的努力时是应当注意的。

后来，伏尔泰在《老实人》[①]中嘲笑了莱布尼茨在《神正论》[②]中提出的

① 《老实人》(1759)，伏尔泰的哲学讽刺故事。——译注

② 神正论，多种宗教哲学学说的集合体，主张将神是至善的、全能的这一思想同世界上存在着恶的现象调和起来，“论证”尽管世界上有黑暗面存在，但神仍是世界的创造者和主宰者。中世纪以降，西方哲人对此多有论述，此处是指1710年莱布尼茨出版的哲学著作。——译注

"先定的谐和"思想。但在十八世纪初,并非来自阴间,而是来自我们生活的那个世界的最优秀的思想,无疑是启蒙主义的思想。莱布尼茨与持"仁慈、公正、尽善尽美的法则似乎是产生于上帝的意志"之论调的那些人们争论。他坚持认为,"这些法则是上帝理智的产物,丝毫都不取决于上帝的意志",从而摒弃了自然界和社会上的任何随意性,奠定了对于整个启蒙思想的持续发展具有重要意义的决定论原则。如果从理性的尺度对待上帝,那么就应该要求人在判断和行为方面保持理性,而国家本身也不能按照统治者的随心所欲来发展。

莱布尼茨的许多思想不仅在德国,而且在远离德国以外的地方得到了广泛的传播,这主要应归功于哲学家克里斯蒂安·沃尔夫(1679—1754)的普及活动,他的书在俄罗斯多次重版(其中包括罗蒙诺索夫所出的版本)。沃尔夫将莱布尼茨的某些思想简单化甚至庸俗化了,但同时也使其更易被广大读者接受。因此,如果说,莱布尼茨作为伟大的学者和思想家引起了人们的注意,以其活动开辟了一个新时代,那么其学生沃尔夫的著作也以自己的方式而具有相当的重要性,因为他积极地传播了启蒙思想。

按照英国斯梯尔和艾迪生的出版方式创办启蒙杂志,逐渐成为文化生活中的重要事件。这样的杂志有戈特舍德的《理性的预言家》(莱比锡,1725—1726 年)和《老实人》(莱比锡,1727—1729 年),《不来梅的著作》(汉堡,1744—1750 年)等许多刊物。戈特舍德于 1739—1744 年出版了斯梯尔和艾迪生的《旁观者》的德文译本。

具有重要意义的时代标志是,与公爵府邸(在其中活动的包括莱布尼茨)同等重要的是逐渐出现了新的文化中心——商业城市和大学城市。

德国最有影响的启蒙主义者戈特舍德(1700—1766)在莱比锡开展活动。他在不超出莱布尼茨温和的社会哲学立场的情况下,在对有权有势者保持恭顺态度的情况下,对新的第三等级的观众和读者大力宣传理智的启蒙思想。

戈特舍德在他的鸿篇巨制《为德国人写的批判诗学试论》(1730)中试述了他的理论纲领。这是一部对各个细节都很苛求的准则汇编。作者在这部著作中,依据亚里士多德、贺拉斯、奥皮茨、布瓦洛的学说,详细规定了各种体裁特征。戈特舍德向文学提出了启蒙教诲的目标。他认为,艺术形象并不是生活形象的反映,而是某种理智思想、道德准则的体现。戈特舍德在强调唯理论原则时阐明了标准美学的启蒙性,当然,这种启蒙性是相当直接表达出来的。

戈特舍德从启蒙主义的唯理论原则出发,建构了一个广泛的文学改革计划。他认为,德国人首先需要审美启蒙。因此,正如十八世纪所特有的

那样，剧院就成为这种改革的场所。

当时德国还没有国家剧院，况且德国也不像英国及文艺复兴时代的意大利或十七世纪的法国拥有那样的戏剧遗产；足以说明问题的是，甚至十七世纪杰出的德国剧作家格吕菲乌斯都不曾推出过一个剧本。在流浪剧团 196· 的剧目中主要是所谓的“主打剧或国家剧”，充满虚构的恐怖情节和传统丑角汉斯乌斯特的引人入胜的滑稽表演。这是巴洛克风格的一种低级庸俗的变体。戈特舍德反对巴洛克风格的各种表现——反对宫廷剧缺乏审美感的豪华和民间滑稽剧的表面引人入胜，反对“最不寻常的乱七八糟的糊涂观念”，关于这些，他在自己的剧本《濒死的卡托》(1732)的前言中均已提到。

戈特舍德希望能整顿德国舞台秩序，使其服从于启蒙目的，使其成为合理思维的发源地，于是便选择法国古典主义作为典范。后来，莱辛严厉指责戈特舍德企图将德国戏剧法兰西化。这一指责并不完全公正，因为，德国几乎不曾有过民族戏剧，而为了能够顺利地与巴洛克的追随者作斗争，必须依靠权威。古典主义美学当时被作为古代传统的保护神而为人接受。戈特舍德坚持介绍“正规的”戏剧，他不仅引用布瓦洛的学说，而且还引用亚里士多德和贺拉斯的学说。著名女演员诺伊贝尔[①](1697—1760)努力在舞台上体现戈特舍德的思想，却未能在观众中找到知音。由于诺依贝尔夫人的帮助，戈特舍德终于成功地向德国舞台推出了高乃依、霍尔堡、勒尼亚尔、德图什、马里沃的作品。戈特舍德在组织翻译外国戏剧的同时，于1740—1745年间出版了六卷本的戏剧集。

德国民族戏剧的形成并不是一件容易的事情，它需要几代人的努力。戈特舍德第一个走上了这条艰难的道路，无疑，他为莱辛奠定了基础，虽然后者摒弃了他最初的原则。戈特舍德本人写出了三部古典主义剧本。《濒死的卡托》这出悲剧取得了一定成就，它颂扬了一位拥护罗马共和政体的人。

戈特舍德将舞台上反对巴洛克风格的斗争与纯洁德国文学语言的斗争结合起来。他这种建立统一社会语言规范的努力符合时代的要求，但戈特舍德也把自己特有的过分拘泥细节带入其中。其他原因也是重要的：戈特舍德身边没有艺术大师，没有一位其著名作品能够体现这一文学标准的作家，尤其是当时在德国人中没有一位伟大的剧作家，能够展示那些古典主义标准的重要性，而戈特舍德相信这些规范是能够挽救的。

---

① 诺伊贝尔(1697—1760)，十八世纪德国著名女演员。1726年她所领导的剧团按照戈特舍德制订的规则演出，剧本都是戈特舍德认为的“正规剧”。1738年，她与戈特舍德的合作关系破裂。——译注

十八世纪四十年代，戈特舍德与瑞士哲学家约翰·雅科布·博德默(1698—1763)和约翰·雅科布·布赖丁格[1](1701—1776)进行了激烈的论战(关于后二人的详细情况见“瑞士文学”一章)。这场争论引起了德语国家整个文学界的注意。

这两位反对戈特舍德的瑞士人捍卫诗的神奇法则，将想象与对逼真的狭隘理解对立起来。似乎，在这一点上瑞士人的视野比戈特舍德广阔得多。不过，他们对神奇的理解本身是极为模糊的。他们认为，诗人有权创造新的概念和观念，这些概念和观念不应当“在真实事物的现存世界中寻找，但要在别的可能的世界中寻找”。同时，这两个瑞士人举出弥尔顿的《失乐园》作为范例。照戈特舍德看来，弥尔顿的创作无论如何不能作为范例；这位莱比锡的批评家觉得，《失乐园》这部长诗所依据的那个诗歌体系并不明晰，并且是有争议的。

戈特舍德的世界观是世俗的。他的一出悲剧受到宗教狂的指责，这不是偶然的。这位莱布尼茨和沃尔夫的学生始终如一，他摒弃一切照他看来与理智相对立的东西，其中包括宗教狂热。在这方面他接近伏尔泰，伏尔泰对弥尔顿也没有给予应有的尊重，而认为基督教神话作为讽刺对象倒是更为有用。后来，莱辛也断然反对戏剧中的基督教情节。因此，这一阶段，戈特舍德的纯理性的率直比较充分地符合启蒙任务。因而，如果说在四十年代，他的声誉受到动摇的话，那倒不是瑞士反对者的论据起了什么作用，而是因为德国文学面临着新的任务，即面临着第一代启蒙者不能解决的课题。为了使德国文学走上更广阔的道路，对时代要求的理解要达到一个新水平，要在反对封建落后的斗争中坚持更加积极独立的立场。用车尔尼雪夫斯基的话说，“德国需要莱辛”。

2. 十八世纪上半叶的抒情诗　京特　布罗克斯　哈格多恩

十八世纪初的几十年，在德国文学总体情况不明朗之时，一些诗人同戈特舍德一起发挥了显著作用。在京特、布罗克斯、哈格多恩的著作中，以及在瑞士用德语写作的诗人哈勒尔的抒情诗中，反映出德国社会转变时代的各个不同侧面。十七世纪的传统仍然有生命力，霍夫曼斯瓦尔道和格吕菲乌斯的影响仍然很大，巴洛克的处世态度和艺术风格远不是一下子就能克服的。不过，对世界，对自然界，对人类的新看法正逐步取得胜利。

· 197

① 瑞士作家。——译注

然而,如果说布罗克斯、哈格多恩、哈勒尔他们每个人都独立地开辟了新时代诗歌形成过程中的某个侧面的话,那么,京特的作品就仿佛集中了转变时代的悲剧冲突,反映了不同方向的积极的诗歌探索。也许,仅仅是过早去世使他未能彻底放开歌喉唱出新的声音。

约翰·克里蒂安·京特短暂的一生(1695—1723)很艰难。他同时代的人并没有重视他非凡的诗歌天才。对于宫廷赞助文学事业的财神们来说,他独立有余而奴性不足,而被十七世纪艺术形式熏陶出来的诗歌崇拜者则又不理解他的艺术创新。曾经确立理性教育的人们往往不能宽恕京特对巴洛克风格的痴迷,不能容忍他的幻想、他语言和诗歌创作的无拘无束。他处在两个时代的交接点上,这两个时代之间彼此有机地联系着,同时又在格调,在对世界的认知和同世界相互联系的人的自我感觉上彼此对立。因此京特和过渡时期的所有艺术家有着同样的命运:他牵着有时不易觉察的,但相当牢固的线索,从即将逝去的时代走向他本人也看不到的未来。

京特的艺术探索表现在他诗歌风格的多样性上。他仿佛在尝试自己的力量,既采用十七世纪的典型体裁,又采用那些能充分感觉到他的大众化性质的体裁,追求清晰,追求人人都能理解的思想感情的表达。他写祝酒歌、讽刺诗;在他的遗著中书信和颂诗占有重要地位;在他的作品中还可以见到情意缠绵的爱情诗和阿那克里翁①体的抒情诗。为庆祝 1718 年和平条约的签订(奥地利、威尼斯、土耳其之间)而写的《献给欧根亲王的颂歌》是英雄抒情诗的典范。与传统赞诗不同的是,京特赋予颂歌以史诗般的规模,把对土耳其的胜利描写成民族史上的重大事件。

中学时代京特就写了一部剧本《狄奥多西的妒忌与忏悔》(1715),从作品中可以看出这是诗人的风格,而不是剧作家的风格。大学时代——1715 年至 1717 年京特在维腾贝格度过——所写的抒情诗里已经明显表现了这位年轻诗人在探索自己最喜欢的题材和自己独特的表现手法。在大学时期的诗歌中,格调和情绪的对比令人吃惊:令人愉快的青春的豪勇;极其紧张的生活感受;对性爱的几乎是文艺复兴式的认知。所有这一切都融入他对快乐之短暂的思索中,融入对生命不可避免的结束的思索中,作品中常常出现启示录式的死亡形象。京特一方面继承了巴洛克抒情诗的风格,一方面追求十七世纪最受欢迎的古希腊罗马的形象。他按照自己的方式进行宗教歌曲的尝试,首先是潜入"自我"内心的主题。这表现在京特作品刻意展

---

① 阿那克里翁(约公元前 570—前 478),古希腊的抒情诗人。诗的节奏感强,培养人对生活乐趣的感官享受;以悲老忧死的情调为衬托。对阿那克里翁的模仿形成晚期希腊罗马、文艺复兴、启蒙运动时期的阿那克里翁诗体。——译注

示的个性之中。同时，他诗中那些具有表现力的形象是诗人对周围生活的直接反映，其中有美好和恐惧，欢乐和忧伤。

在莱比锡的生活（1717—1718）扩大了年轻诗人的兴趣范围。他阅读了哲学家沃尔夫的著作，阅读了古希腊罗马作家的作品，也翻译了阿达克里翁的诗歌和十六世纪新拉丁语诗人 И. Секунд 的作品，亲自创作了阿那克里翁风格的诗歌。所有这些都对他的创作产生了很大影响，不过他并没有丢掉自己独特的风格。

京特对生活喜悦的描述富有诗意。他兴奋地表达爱情的捉摸不定和幻想，他称爱是“最具活力的情感”，他在《婚礼的笑话》一诗中俏皮地说，爱情对他来说根本不是陌生的题目：他清楚地了解它的性格，并可以勇敢地提出忠告——如何赢得爱情。这些忠告是激情洋溢的。

不过，在诗人的情诗中，并不只是阿那克里翁的天真、睿智的喜悦，而是通过坦率的情感揭示出人的存在的深刻意义，揭示出人的生活的某种无形的基础。在这里，非理性基础上对世界的理解与人天生的理性对自己与自然的一致和对他具有的那些美德的思考结合在一起。京特仿佛开始采用复杂的情节，后来，在十八世纪末，这种情节有许多为最早的德国浪漫主义者所沿用。

在诗人的许多诗歌中都流露出认识并感觉到了自己精神世界的无拘无束和内心解放，这些也反映在诗歌的选题中，反映在艺术手法中。人在他那儿是奇妙世界的一部分，是充满崇高精神的世界的一部分，他明白自己与造物主的关系，他应该相信上帝，总而言之，他应该希望活着，并以自己的生命复制微型宇宙的多样性。在这方面，京特早期的一首诗《晚歌》便是很好的证明。这是人与上帝的交谈，极端的无拘无束令人吃惊，但又不是渎神者的那种无拘无束。我们面前出现了在自身基础上自由变化的宗教智慧，这种智慧融化于创造了它的那个永恒之中，并且正因为如此它才不知道任何障碍。这已经表现了人的理智，虽然它依然受到陈旧教条的束缚。 · 198

的确，京特抒情诗中的巴洛克主题相当有力，并且比还没有最后确定的新主题更引人入胜。疲劳的旅行者产生了幻觉，静谧地、令人神往地向往唤醒一个似乎长时间沉睡的人，并产生一个美好的理想，这美好的理想在充满谎言和痛苦的世界上是无法实现的，要等到善良而万能的死亡到来并且说：“够了”为止。但终有一天，死亡将要来临，一切将要实现：

那个时刻即将到来，
芦荟的花也即将绽开，
棕榈树上的果实就快成熟，

悲痛的苦涩渐渐淡忘,
我的忧伤也就要释怀,
期盼的钟声就要敲响,
最终,我的时刻即将到来。
——《安慰咏叹调》

在京特的实现一切美好的东西的理想中,包含着最具体社会意义上的关于解放的理想,含有包上宗教外壳的真理。“终于,打烂奴隶枷锁的救世主开始行动了”。诗人的民主倾向表现得非常明显。他深切地感受到社会制度的不公,对贫富之间的对立心怀痛感,他苦恼地认识到穷人和卑贱的人在只重视金钱的人们的心目中地位是何等的屈辱。他考虑到女人的心变化无常,担心情敌可能穿上华贵的无袖上衣,使他苦恼的是,钱袋子重于其他一切价值。诗人经常想到自己坎坷的命运,因此,恋人的背叛对他来说是那么痛苦:“我饱受屈辱,贫穷无依,因而众叛亲离,所以,我的真理才会招来诸多仇敌……”然而,“自己的真理”,某种内心珍藏的东西,对他来说,比财富还要宝贵;他永远不会出卖真理,永远不会拿真理去换取金钱。京特公然表达了蔑视他所处的世界里施予势力和权力的那个东西:“我爱的只是我期盼的,金钱诱惑不了我。”诗人通过亲身经历认识到,在他那个时代,天才人物是不会有好的结局的。在萨克森侯爵当政时,他到宫廷谋职未果,在写给他忠诚的恋人莱奥诺雷的信中说:“聪明和智慧不能给人带来面包,工作不能给人带来快乐,神的愤怒将我们驱逐……”他彻底摆脱了他所蔑视的奢华生活的诱惑,理智而又坚定地经受了烦恼和不快。然而烦恼和不快到底比他更强。1723年,京特被贫困折磨得极为虚弱,在遭到父亲痛骂,并且父亲还与他断绝了关系之后,便病倒继而去世了。

京特不同时期(1715—1720)给莱奥诺雷的诗歌,从第一首诗的热情冲动到最后一首诀别的书信体诗歌,讲的都是未能实现幸福的悲剧故事,他在最后一首诗中收回了自己的诺言,因为他已经“丧失了力量、勇气、青春”;痛苦已将他摧垮,抱怨已使他厌烦,他只能向上帝乞求永恒的长眠。

但京特对上帝的态度有多种含义。在1720年的诗中,就含有对上帝的怀疑和抱怨。“我该怎么办,我该从哪里开始?哪里可以得到安慰和救赎?”诗人不断地询问,但始终得不到答案。于是他就去问上帝:“啊,我的上帝,我的上帝,发发慈悲吧!”当下对上帝提出了怀疑。“上帝是什么意思,‘我的’上帝是什么意思?‘发发慈悲’是什么意思?”京特远不是无神论者,况且他是在按十七世纪的标准思维:上帝预先规定的东西不可能为理智所了解,但是,甚至在接受这一论题时,他仿佛也要同上帝进行争论,要

求上帝做出解释。

在他最后的诗歌中，流露出同上帝以及上帝的世界秩序和解与一致的意思，不过，这是一个“宽宏大量者”的和好。晚期的一首诗就定名为《宽宏大量的耐性》。这不单是和好，也不是消极的情绪，这是人通往美好理想之路，通往信仰之路。必须相信，风暴和闪电将会给世界带来纯洁和清新：“请忍耐吧，须知风暴之后将会更加洁净和清新！”

京特的诗是各种思想的综合体，也是模糊的、很不稳定的各种情绪的综合体，其中包含对人生生动、真诚、直率的热爱，对世事平静而深刻的洞察。这一切都最密集地编织成鲜明的、丰富多彩的隐喻，编织成代表两个时代之交德国文学特点的涵义丰富的形象。同时，由于京特尖锐、有力地反映出当时德国的现实，他有理由被认为是十八世纪上半叶诗人中最具民族性的诗人。由于京特对诗歌的任务有新的看法，由于他捍卫了不依附于权贵人物的独立权利，京特作为理性思想先驱者的诗人在通往启蒙之路上迈出了第一步。

京特最后岁月的诗歌形象富有哲理的概括、细致的情感分析、忧伤与愤怒的对比、遗憾与不满的主题——所有这一切都使京特与未来的德国感伤主义，与过了几十年后出现的“狂飙突进”运动的主要人物相接近。在关于未来的“风暴与闪电”的思考中，在对他生下来就在世上看到的许多东西的“忏悔的沉思”(同名诗作)中，人们感觉到了一个“反叛的受难者”，这是后来歌德的那个来自德国的第三等级的永垂不朽的受难英雄的直接原型。不过，与那个人不同的是，京特的抒情诗中的主人公经常按巴洛克的标准思考自己的苦难。

在俄国，京特的抒情诗引起了年轻时代的罗蒙诺索夫的注意，并对他早期具有巴洛克特点的创作有一定影响。

贝特霍尔德·亨利希·布罗克斯(1680—1747)也按照巴洛克的传统开始自己的创作道路。就风格来说，他接近于第二西里西亚诗派。他认为自己是霍夫曼斯瓦尔道和洛恩施泰因的学生，他为自己所译的马里诺的长诗《伯利恒屠婴记》(1715)而自豪。清唱剧《为尘世罪孽而受难的耶稣》的戏文直接继承了同一传统。在这个清唱剧中，同早期的诗作一样，表现了突出的巴洛克特点：叙述紧张而又具戏剧性，建立在对比之上，大量使用矛盾修辞法(“痛苦的喜悦”，“光明的黑暗”，“极坏的美好”)。这些形式完全符合布罗克斯作品的内容。他描写了三十年战争后自己祖国的艰难局面。因此，甚至他为恭贺上层保护者而写的书简也含有充满恐怖的、突出鲜明细节的画面。比如，诗人给新生的王子利奥波德呈上一封信(1716)，信中

描述了一位女子的象征形象，“麻木的脖子，蓬乱的头发，肿胀的眼眶里泪水中流露出忧郁的目光”。诗人详细描述了“胸腔之中”喷发出来的一声嘶哑的叹息，为号啕的哭声所打断——这就是被战争弄得支离破碎、遍体鳞伤的德国。只有在最后几行诗句中，才表达出对年幼的利奥波德能够安慰苦难的日耳曼的希望。

在布罗克斯成熟的作品中，巴洛克抒情诗的传统才以时代的新思想的精神加以重新认识并克服，莱布尼茨的关于前定和谐的学说在布罗克斯的主要诗作《上帝冬日的欢乐》(1721—1728)中得到了艺术的体现。书名揭示了诗人的思想架构：将周围世界的财富和美丽，将广大的自然界以及整个宇宙呈现出来，并从而证明这个世界创造者的万能和无与伦比的天才。众所周知，作为上帝存在的一个证明，在神学争论中常常提到自然界的完美——仿佛这个完美是高明的造物主存在的前提。

但客观上说，布罗克斯的抒情诗是对大自然本身的歌颂。布罗克斯按照莱布尼茨的精神描绘“众多世界中一个美好世界”时，他是与基督教教义的非理性主义相对立的。博大的周围世界，生命所提供的“冬日欢乐”，在他那里是绝少能与对冥世幸福的希望和睦相处的。

在长诗《太阳》的题词中，他写下了《圣经》中的一段话：“光本是佳美的，眼见日光也是可悦的”。整个诗都是对太阳——地球上全部生命、自然界万物之源的欢乐颂歌。布罗克斯的许多诗篇都描写了自然界的各种色调。我们看到，冉冉升起的太阳向黑暗洒下欢乐的光芒，朝霞吐艳，露珠晶莹，火红的、金色的光线投射到银灰色的远方，而蓝宝石般的天空出现了玫瑰色、金黄色的云朵，出现了火焰般的霞光……

布罗克斯作为最早的风景描写大师之一，被载入了德国抒情诗的史册。但他不只是描写，布罗克斯也是站在德国哲理抒情诗源头的诗人之一。巴洛克诗派锤炼了他用视觉描述世界的才能。面对大自然的美景，他总是在思索。他不只是逐一列举所看到的世界的各种征兆，而是进行集中浓缩，仿佛全都贯穿在关键之处，而这画龙点睛之处总是体现了他的思想，虽然当代读者有时可能觉得毫无新奇之处。

他的诗对蔬菜、动物、家禽的益处也不乏天真的议论。但这也符合时代精神——合理性概念，这在沃尔夫的诠释中常常表示实际合理性，表示在最平常的意义上的有益。布罗克斯的这类诗常常近似于十八世纪极为流行的所谓的科学诗。他在诗中描述天上星体的运行，自称熟悉哥白尼的学说，在颂扬上帝的伟大时，他不愿同天文学家争论。

200 ·

布罗克斯的艺术经历很简单，但他作为德国诗歌从十七世纪向十八世纪发展中的一个阶段非常重要。他的创作是在新世界观影响下的巴洛克风

格的转型。

弗里德里希·哈格多恩(1708—1754)的作品是另一种情况,同时也是德国早期抒情诗发展的一个新阶段。与布罗克斯比起来,他更加坚决地斩断了与巴洛克传统风格的联系。他的诗歌语言更精确,更严密,没有辞藻华丽的隐喻,也没有修辞性的感叹。他更接近于古典主义诗歌的风格,他喜欢的诗人是奥皮茨。哈格多恩的诗歌的主要意向和选题像洛可可风格,不过也存在重要区别。同布罗克斯一样,他同宫廷和府邸没有什么联系,而是同汉堡这一市民城市,这一对德国自由城市来说具有代表性的特殊生活方式的古老商业中心有联系。但与布罗克斯不同的是,他对宗教思想相当漠视,虽然他也翻译了蒲柏的《祈祷文》。哈格多恩醉心于自然神论的那种温和变体(舍夫茨伯里)。

哈格多恩的阿那克里翁诗体(1729年、1738年、1742年的诗集)使他声名远播。诗人对莱布尼茨、沃尔夫、舍夫茨伯里的乐观主义有独特的看法:"智慧是成为幸运者的知识"。与布罗克斯相比,语气有了很大改变:令诗人感兴趣的与其说是外在世界、宇宙、自然界,不如说是人本身和人小小的内心世界,是精神上与他相近的友人圈子。为了揭示自己的世界,诗人不应该依附于任何人。哈格多恩同京特一样,摒弃奴颜婢膝,认为个性自由是精神发展的首要条件。"真正的幸福不属于任何一个阶层",他感叹道。因此"自由"这个概念在他那里没有政治意义。诗人希望享受生命的欢乐,美酒和爱情是他最喜爱的小型诗歌作品的选题。与此同时,哈格多恩的汉堡洛可可风格与市民的中庸和循规蹈矩绝对不矛盾。翻译过贺拉斯的哈格多恩本身就是"中庸之道"的诗人。和睦友谊的选题使他摆脱了贵族洛可可式的风格:"没有朋友便没有生命。把自己的心、自己的忧、自己的喜、自己的笑、自己的悲与他人共享"。有时哈格多恩的"友谊"概念具有广泛的社会意义。在《怡然自得》这首诗里他写到了所有人、"世界公民"的团结。

哈格多恩诗中如此不同的情节反映了与摆脱中世纪宗教教条有关的新的世界体验的特点。根据某些诗歌判断,在停滞的封建世界范围里开始了人的个性解放的进程。诗人几乎没有触及到新时代的主题。在他的作品中,对生活喜悦的颂扬是片面的,也是肤浅的。同时,在摒弃一切忧伤和一切痛苦的时候,他掩饰了悲剧式的、没有解决的、有缺陷的东西,他使世界的景象黯然失色。正如这也是其他洛可可式诗人所具有的特点一样,他迷恋于小题材,陷入相当单调的选题和狭小的情节范围之中。

布罗克斯和哈格多恩这两位汉堡诗人的创作只是勾勒了十八世纪抒情诗的某些方向。但其中的每一个都对诗歌语言的发展做出了自己的微薄贡

献,拓宽了它的发展条件。这样,他们的活动便继承了戈特舍德的语言改革。

3. 早期的启蒙主义讽刺作品

与宗教改革时代(十六世纪)不同的是,德国的启蒙时代没有带来讽刺作品的繁荣。诚然,在早期阶段,即在三十年代,出现了天才的讽刺作家利斯科夫,随后又出现了拉贝纳,而在十八世纪中叶,盖勒特的寓言又赢得了广泛的承认。但这些作家的任何一部作品都不可能表现出类似于乌尔利希·冯·胡腾所带来的惊人的冲击。这在某种程度上也说明了新闻检查的压制和政治压迫的严重情况。

正如拉贝纳所说,在德国谁也不敢对一个农村教师说那些在英国可以迫使一个主教阁下听完的话。其主要原因仍然是,在一个有着"已属过去的等级和尚未形成的阶级"(《德意志意识形态》)的国家中,市民阶层还认识不到自己的阶级利益,第三等级还没有形成。德国社会中还缺乏积极的力量,而无论各种社会矛盾如何尖锐,却还没有被人们充分认识到。数个世纪的压迫使人养成了把存在当作合理,把畸形当作标准的习惯。所有这些因素在很大程度上决定了德国讽刺文学的命运:其规模适合当时社会生活的特点。

201·

克里斯蒂安·路德维希·利斯科夫(1701—1760)在三十年代常常匿名发表其主要的讽刺文学作品。其讽刺的对象是伪学问、舍本逐末的大学科研、与愚蠢地热衷于宗教教条有关的奴颜婢膝。这样的讽刺作品有《小布里翁苔丝》(1732),这是寄给真实的人物——哈雷的教授约翰·菲利皮的挖苦赞扬的话(用十六世纪赞扬话的传统)。利斯科夫没有冒挖苦更高级人物言行的风险——当他后来在1749年讽刺萨克森的达官贵人布吕尔伯爵时,便立刻被投入了监狱。不过在讽刺大学法学家时,他常触及那个时代的典型现象——须知不只是菲利皮给国王写过祝寿的颂歌,也不是他一个人把任何科学都归功于教会权威人物的。

因此,这个范例也准确地划出了利斯科夫讽刺文学的界限。它被寄给了当时人数不多的知识分子的狭小圈子,没有触及可能会引起民间读者激动的广泛选题。他的纲领性言论《有根据证明的可怜末流作家的优势和必要性》(1734),直接以最普遍的形式向作家提出了讽刺文学的任务。根据《愚昧无知者的信》的范例,利斯科夫评论了可怜的末流作家的好处是"使社会免受一切理智东西的影响"……由这篇文章中可以明显看到,利斯科

夫对讽刺文学意义的理解要比其作品中所表现出来的广泛。据利斯科夫的传记透露，某些讽刺文学作品在其死后已被销毁。

戈特利布·威廉·拉贝纳（1714—1771）的知名度要比利斯科夫高，其立场无比温和，而且行事极其谨慎。但他的话是面向另外的读者说的，况且他把自己活动的意义看作是对德国人的启蒙的推动。拉贝纳说："我不是为书呆子写东西，我是为整个世界写的。"

同早期的其他启蒙者一样，对拉贝纳来说，理智（在他的词典中"理智"一词是最常用的）是一个包罗万象的标准，而且理智必须同道德联系在一起。同时，拉贝纳认为，在那个时代的哲学中显得那么崇高的理智的标准，在德国市民阶层的日常生活中却具有完全不同的含义，等同于斤斤计较于金钱的自私自利。在拉贝纳《德语词典试编》中对"理智"一词赋予了特别巧妙的解释："没有理智的人，就是可怜的人。他可以是诚实的人，是学者，是聪明无比的人——总而言之，是城里面极其能干、极其有用的人，但谁也帮不了他：他失去理智，因为他没有钱。"

对拉贝纳来说，讽刺文学与道德密不可分。由于工作的性质（他是萨克森税务部门的官吏），他有机会接触各个阶层的人，观察到生活的许多阴暗面。不过，他在自己的讽刺文学中，触及的多是日常生活。而且，在《论讽刺文学的滥用》（1751）这部作品中，他谈到了对当局和宗教的过分批评（可能这是他自卫的一种形式）。他不容许自己批评社会现象，而是批评地主或神甫的违背道德义务的人性的弱点。他讽刺的主要对象是妄自尊大、墨守成规、耽于享乐、无端兴讼、招摇撞骗，以及对青年人的不当的教育方法，用繁难的希腊拉丁语疑难问题授课的脱离生活实际的德国学校等等。在这里，他为十八世纪预先设定了一个重要问题，后来伦茨在《家庭教师》、冯维辛在《纨绔少年》中进一步发展了这一问题。

有时，拉贝纳为了一点鸡毛蒜皮的小事而兴起争论，不过，正如苏联学者正确地指出，"对最微不足道的现象作最适当的嘲笑具有抗议僵死的、外乡人生活方式的作用"（М. Л. 特龙斯卡娅）。

作为艺术家，拉贝纳与道德教诲性杂志上得到广泛传播的随笔传统有联系。这位作家同时还努力塑造人物形象。批评家们指责这些通常表现某个主要特点的人物形象片面，但这些指责始终没有考虑到讽刺文学题材的独特风格。例如，由几封信组成的《神甫的年轻遗孀和神学候补博士先生之间的风流故事》（《讽刺书信》，1752年），相当突出地描述了这场通信的每一位参加者。情节很简单：寡妇想嫁给"候补博士"，她估计，自己的孩子可能会把他给吓跑，于是急忙在一封信中添了几句让对方宽心的话："我以已

·202

故丈夫的名义，求上帝安慰他的灵魂，我那唯一的儿子，这可怜的孩子老是生病，大概就要不久于人世了。”

为了理解十八世纪中叶德国意识形态发展的民族特性和各方面的复杂性、矛盾性，下文将对克里斯蒂安·菲希特戈特·盖勒特(1715—1769)作较详细的介绍。

盖勒特是一位出色的寓言作家，写过几出喜剧和一部小说《瑞典伯爵夫人G.的生平》(1746—1748)，他在十八世纪中叶最清晰、彻底地表现了德国市民阶层思想意识的历史局限性和因循保守性。

他在莱比锡的一堂道德课上讲述了自由思想的极其有害的后果。他极为偏激地在自由思想、无神论、利己主义和淫荡之间画上了等号。“要遵循自然规律，享受自然界所赋予你享受的一切……自由地思想吧，不要去关心傻瓜们……”——诗人首先借“自由思想家”之口说出了这几句话(在一首同名诗中)，后来在一次讲课时又引用这几句话作为那个时代自由思想的某个纲领。盖勒特认为，对这些人来说，既没有善，也没有恶，他们的法则是利己主义，他们可以为所欲为，他们把任何禁忌看作愚蠢、胆怯和迷信。所以盖勒特坚决地对“某个拉梅特利的机敏”或“拜尔的诡辩术”提出警告。在没有对上述思想家提出任何反驳意见的情况下，他坚决说服听众不要受他们的影响。盖勒特解释说，他们的“肮脏灵魂”的影响是那么隐蔽，以致不能马上揭穿其全部恶劣的本质。因此不应当把那些危险作家的书拿在手中，不应当注意他们对宗教的嘲笑：总而言之，不要同任何自然神论者发生关系。

盖勒特从明显保守的角度对十八世纪启蒙者的纲领性概念“理智”作了阐释。同时受到怀疑的还有启蒙主义者典型的对自然的关注，通常与上流社会的破坏性和残酷的非人道性相对立的自然性的理想。盖勒特把对自然的关注说成是对粗鲁本能的放纵，是非道德的利己主义的表现。歌德在自传《诗与真》中回忆起了盖勒特的授课，并引用了一个外国人针对他说的一句尖刻的话：“别妨碍他教育笨蛋!”

但盖勒特毕竟是十八世纪上半叶唯一一位我们迄今还阅读其作品的作家：他的《寓言故事集》(1746—1748)在继续重版，列入中学生的文学作品选读。德国的文学史家甚至称他为“人民作家”，就是因为他的寓言在广大读者中有很大的知名度。

寓言这一体裁引起了德国启蒙主义者的极大兴趣。布赖丁格在《评诗歌艺术》(1740)中把寓言看作最重要的文学题材之一。自1725年始，德国的各个城市出现了译著和原著的寓言集；拉封丹的寓言远近闻名。哈格多

恩在德国的土地上发展了拉封丹的传统。他的《寓言故事试作》(1738)已经为盖勒特所进一步完善的那种寓言形式作好了准备。不过,盖勒特与哈格多恩不同,他不转述传统的情节,也几乎不采用动物形象,而是从周围社会生活的现实环境中撷取素材。盖勒特的寓言是短小的故事,常常是一个生活片段或历史趣事,但都是详细叙述的。诗中寓言和故事的界限并不是总能看得出来。盖勒特的故事并不限于叙述某个道德寓言,而是常常包含丰富的故事情节,甚至可以把它改编成戏剧,将其搬上舞台。这样的悲剧性感伤故事有《英克尔和雅莉科》。英国人英克尔在美洲海岸遭遇沉船事故,被印第安姑娘雅莉科救起,而他却把她带往欧洲,在路上将她卖给了奴隶贩子。诗人非常愤恨,称这个英国人是野蛮人,是残酷地亵渎爱情和背叛忠实于他的印第安姑娘的坏蛋。

盖勒特不去触及政治问题,他的讽刺文学针对的是纠正道德缺陷。他抨击背信弃义、贪得无厌、吹牛撒谎、阿谀奉承、忘恩负义,而且还针对虚情假意和表面上的笃信宗教。道德上的热情奔放常常使寓言故事的作者超出了他给自己规定的温和的目标。作为一个有观察力的艺术家,他看到了贵族阶级的精神空虚、不学无术和寄生生活,也看到了劳动者在道德上的优越性。在寓言《快马》中,走马和拉犁耕地的母马之间有一段简短的对话,这段对话实际上就是诗人对"出身名门望族的懒汉"的详细评论,这些懒汉的幸福虽然是建立在劳动者的劳动之上,但他们对劳动者却很蔑视。

尽管盖勒特的社会眼光狭窄,但他依然参加了对人民的道德教育,他继承了戈特舍德、道德训诲杂志和利斯科夫所确定的路线。

4. 十八世纪后半叶的文学

十八世纪上半叶的德国文学似乎是后几十年伟大艺术成就的序曲和准备。

自莱辛和温克尔曼起,准确地说,自六十年代他们推出最重要的理论著作起,德国文学的伟大时代就开始了,具有世界意义的艺术珍品被不断创作出来。尽管还没有实现政治统一,但德国的艺术家和作家依然注定要在欧洲的启蒙运动中开辟出自己独特的,由该国历史发展的民族特殊性所决定的道路。统一首先也正是在哲学和艺术领域里完成的。

德国不像英国那样具有发达的社会关系,也不可能感受到任何类似在法国产生的那种革命高潮。看来德国作家面临的是与菲尔丁和狄德罗完全不同的任务。同时,德语文学的发展已与欧洲启蒙运动的整个思想体系有

机地联系在一起。后来,德国启蒙者出现之后,他们在某种程度上完成了对十八世纪的思想综合,辩证地消除了启蒙主义文学中表现出来的某些矛盾,为十九世纪开辟了道路。

例如,赫尔德及“狂飙突进运动”的意义不仅在于总结欧洲感伤主义的创作经验。赫尔德对民间创作的关注和他的历史观念,狂飙运动的个人主义,以及市民剧变成富有政治气息的悲剧,这些对于整个时代来说,都是新鲜的事情。席勒的所有剧本都是创新的,因为他的每一个剧本都在探索新路,而由《强盗》演化到《威廉·退尔》同时也表明由十八世纪的问题和美学向探索新的解决办法的进展。

在不到半个世纪期间,德国文学经历了几个阶段。其中主要的有:六十年代、“狂飙突进”、魏玛时期的古典主义、浪漫主义的开始。在这些阶段之间彼此存在着复杂的关系。“狂飙突进”运动含有对莱辛和温克尔曼的许多原则的否定因素,但魏玛时期的古典主义又恢复了同温克尔曼的继承性。不仅整个文学经历了几个阶段,而且一些作家也经历了几个阶段。莱辛是《明娜·封·巴尔赫姆》和《智者纳旦》的作者,席勒是《强盗》和《瓦伦斯坦》的作者,歌德是赞扬葛兹·冯·贝利欣根和写过《托夸多·塔索》的狂飙突进者,所有这一切全都是伟大启蒙主义者演化中的不同阶段和不同界限。并且,这种演化不是偶然的,也不是绝无仅有的:它融入于文学发展的总的前景之中。在莱辛的作品之中,《智者纳旦》表现得有点非同寻常,不像剧作家此前写的所有东西。但在活跃的文学运动中,《智者纳旦》是一个必不可少的环节,因为它反映了克服市民剧的日常生活描写,探索综合性的普遍化的形象的总趋向。

在德国,古典主义的遭遇很特别。伟大的德国启蒙主义者都无一例外地孜孜追随十七世纪的法国模式。同古典主义有关的不仅有温克尔曼,而且还有莱辛,虽然后者激烈地批评伏尔泰的戏剧。而魏玛时期的古典主义概念是完全独特的,并且是应时代和国家的需要而产生的,它顺应了歌德终生追求的教育启蒙目的。

十八世纪的最后十年是大力进行美学探索的十年。这十年里席勒写出了许多最有意义的理论著作和杰出的剧本,歌德似乎吸取了启蒙时代的全部经验,创作出了有决定性哲理意义的舞台剧《浮士德》。九十年代德国的雅各宾党人 Г. 福斯特也渐渐走出了自己的道路,逐渐形成了耶拿浪漫派。德国的哲理思想在加紧发展。如果要展示出造就理智时代并为浪漫的主观主义开辟出道路的德国哲学的全部广度,那么只要列举出赫尔德、康德和费希特的名字就足够了。

5. 莱辛

车尔尼雪夫斯基在批判性地评价了十八世纪上半叶的德国作家之后，作了一个结论，他认为，为了使德国文学成为“人民诗歌最强大的推动力”， · 204 德国需要另一个类型的思想家和作家——“解决这个问题全赖于在德国文学家之中会不会出现一个莱辛，也就是说，会不会有一个正确认识形势和自己人民需求的天才人物，他能够了解文学对于生活所应具有的全部重要性，他能够明确而又坚决地指明文学应该做什么……把文学变成民族生活的中心……”这些话说出了莱辛对于新时代德国文学形成和发展的重要意义。

戈特霍尔德·埃弗拉伊姆·莱辛（1729—1781）是一位剧作家、政论家、寓言作家，他的理论著作对世界文学产生了巨大影响。早在《关于当代文学通讯》（1759—1765）中莱辛就开始对戈特舍德的权威提出挑战，他认为，戈特舍德一味让德国戏剧模仿法国模式。莱辛认为，对德国戏剧来说，最好的模式不是法国宫廷剧，而是英国的戏剧，首先是莎士比亚的戏剧。

在法国古典主义的权威无可争辩的时代，莱辛进行了论战：“莎士比亚是一位大大超过高乃依的悲剧诗人”，虽然他“几乎不了解古人”，但“就其本质来说，莎士比亚更接近古人，而高乃依则是个机械结构”。

莱辛关心民族文学的命运，他深切地感受到周围的政治弊端和社会混乱，作为一个启蒙主义者，他思索着文学的命运。他在《拉奥孔，或关于画与诗的界限》（1766）这一启蒙主义时代的纲领性论著中，谈到了德国文学的迫切任务。

莱辛在这里论述了造型艺术和文学在描写现实现象时所采取的手段和角度本身的特点，指出了两种艺术形式的不同特点：绘画和雕塑表现的对象是物体，而诗歌表现的对象是动作。他对贺拉斯的著名论点“诗中有画，画中有诗”[①]提出异议。他举古希腊罗马文学为证。例如，荷马就避开了描写。他描写的是动作：他不是描写盾，而是描写盾的制作；他不是描写船，而是描写船的建造。甚至海伦[②]的美貌都没有描绘，而是叙述她给周围的人留下了何等美好的印象。画家和雕塑家只描述一个瞬间，他难免要进行选择：选择什么样的时刻呢？比如说，难道可以选择满面怒容的维纳斯吗？

---

① 原意为“诗要绘形绘色地描写”。——译注

② 希腊神话中宙斯和勒达的女儿，斯巴达王墨涅拉奥斯的王后，以绝世美貌著称。后来特洛伊王子帕里斯把她拐走，因而引起了特洛伊战争。——译注

“为复仇和愤怒所激动的维纳斯对画家来说纯粹是矛盾，因为爱就是爱，既不会有愤怒，也不会有复仇心。”而对诗人来说，这里却有无限的可能性。“对于诗人来说，维纳斯还是爱，但同时又是除具有这种基本性格之外，还具有其独特个人特点的爱情女神，因此，她既能被描写得有令人讨厌之处，又能被描写得有招人喜欢的地方。”莱辛认为，丑陋的东西也不可能成为造型艺术的对象。雕塑和绘画力求体现美好的东西。诗歌则不受限于这个条件。维纳斯这个例子就是反对用一个确定的特点表现主人公形象的理由。莱辛为形象的个性化，为人物性格的丰富性和多面性而斗争。他反对片面追求优美的和理想的东西。诗歌有表现丑陋事物的权利，这首先是批判周围现实的丑陋面的权利。

在《拉奥孔》的续篇的概述中莱辛继续进行主人公问题的研究。他不仅采用了不同的说法，而且在这里深化了关于满面怒容的维纳斯的想法。莱辛转而以弥尔顿为例，弥尔顿曾受人指责，说他使《失乐园》中的撒旦变成了英雄，使他盖过了史诗中缺乏表现力的和鲜明度的上帝形象。莱辛解释了作品中两个形象对比的意义：问题不在于弥尔顿把撒旦描写得“太强大和太勇敢”。不过，弥尔顿的上帝“无需付出撒旦为达到自己的目的而付出的那么大的力量，他在敌人最暴怒的行动和事业面前将始终保持安详平和”。然而，这种平和终究是没有诗意的。莱辛再三强调文学的积极改造作用。用他的话说，在诗中，“美需要的不是平和，而是截然相反的情况……动作中越是多地表现出各不相同和彼此对立的动机，则动作就表现得越完美”。似乎莱辛要把“彼此对立的动机”这一思想继续下去，他在另一篇文稿中谈到了“动作的思想”。他要求文学动态地描述生活。他认为，美学理想不单与正面的、恢宏平和的完美有关，而且同斗争、对抗、张力、非凡的意志和毅力的表现有关。在这里，莱辛的思考过程与十八世纪下半叶的



205 •

莱辛肖像 迈伊画 1768年
藏于哈尔伯施塔特格莱姆故居

启蒙主义美学的基本方向相符。正因为如此,《拉奥孔》对后来几十年的文学思想产生了巨大而有益的影响。这部书对青年歌德产生了"震撼的印象",关于这一点歌德曾在自传《诗与真》中提到过。

莱辛在《拉奥孔》中阐述的思想积极地促进了十八世纪德国文学中启蒙主义现实主义原则的确立。

从启蒙主义者的观点来看,莱辛对戏剧评论问题这一最有效的艺术形式产生浓厚的兴趣是很自然的。"启蒙主义美学主要是戏剧美学……伏尔泰、狄德罗、莱辛、梅尔西埃[①]都曾写过为戏剧和关于戏剧的美学论著。"(弗・罗・格里布[②])

莱辛积极参与了1767年建立的汉堡民族剧院的工作。这是德国第一个常设的剧院,于是莱辛便成了这个剧院的文学顾问,发表了一系列戏剧评论,后来结集成册,定名为《汉堡剧评》(1767—1768)。像法国的狄德罗那样,为了实现德国舞台的民主化,他一直为反映生活真实的戏剧而奋斗,坚持宣传市民戏剧体裁。不过,与法国启蒙主义者不同的是,他更果断、更坚决地摒弃古典主义。这里尤其突出的有两种情况。第一,由于德国古典主义的戏剧主要是模仿性的,因此,反对法国影响的斗争成了确立民族戏剧的首要条件。第二,德国的古典主义这些年在宫廷舞台得到了传播,并且具有明显的贵族阶级的色彩,因此,反对古典主义的斗争开始带有明显的反封建性质。莱辛不仅同布瓦洛"研究宫廷"的著名观点进行辩论,而且完全摒弃了德国公爵府邸的要求,认为"宫廷根本不是诗人可以研究自然的地方"。

狄德罗理解伏尔泰悲剧的进步意义,对他来说,为市民戏剧而进行的斗争与其说是对伏尔泰的否定,不如说是进一步发展了启蒙主义戏剧的思想。莱辛对古典主义的态度是不协调的。在他的文章中提出了一个纲领性的对照:"伏尔泰—莎士比亚"。一位谦恭的批评家相当客气地说道:"爱情本身向伏尔泰口授了他的《扎伊尔》"。他也许说得比较实在、彬彬有礼。而我只知道一个爱情引起的悲剧——莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》。与古典主义的尖锐辩论说明,为什么莎士比亚在德国的广泛传播会比在其他国家来得早。

莱辛也在为戏剧语言的民主化斗争。他认为,"极文雅的华丽辞藻、刻板的语言与情感不符。它不是真正的表达,也不能引起情感。但情感与最普通的、最一般的,甚至最鄙俗的词语和表达完全相容"。

---

① 梅尔西埃,1740—1814年,法国作家,著有小说、戏剧、论文《论戏剧艺术》等。——译注

② 格里布,1908—1940年,苏联艺术家。著有莱辛和巴尔扎克评传。——译注

因此,《汉堡剧评》的内容并不局限于与古典主义论战。莱辛提出了与德国戏剧发展的任务有关的广泛课题。像所有的启蒙主义者一样,他坚持戏剧作品的积极的教育功能。用他的话说,剧院应该是道德的学校。“当一个天才在塑造人物性格的时候,他的目的是教会我们应该做什么,不应该做什么;使我们了解善与恶、文明与荒唐的特殊本质,让我们看到前者的美……认清后者的丑。”

206·

至于历史情节的戏剧,莱辛提醒说,戏剧的目的根本不在于“保存对伟大人物的记忆”“似乎这就是历史了”。用他的话说,悲剧作者面临的是哲理性的目标,而不是历史的目标:问题不在于到剧院里了解,这个人或那个人做成了什么事,“而是要去了解,每一个具有一定性格的人在某种特定条件下将会做什么”。莱辛因而提出了典型性格的问题,比狄德罗向前迈出了重要一步。理论家的困境在于,如何将形象的典型性(饱满性)与其“一般性”结合起来。莱辛已经摸索到了普遍与个别的辩证法,但还未能清楚地表达出来。

莱辛在理论通信中经常引用亚里士多德的话。在引用无可争议的古代权威的语言时,莱辛难以置信地同古典主义的理论家接近了,但很清楚,莱辛向古人求助是为了达到完全不同的目的。他这样诠释亚里士多德的这个或那个观点,为的是确立新的艺术原则,即启蒙主义的现实主义纲领,论证德国作家有权创造符合其时代迫切利益的民族文学。

莱辛不仅作为哲学家和美学家,而且作为艺术家,作为德国启蒙主义戏剧的奠基者,指出了这条道路。如果不把《萨拉·萨姆逊小姐》(1755)看作是他的少年时代的经历的话,那么这出在一定程度上仍然是模仿之作的市民剧就是具有重大意义的戏剧了。感伤主义的第三等级的故事表现得极为直率——形象刻画极为简单(天使般纯洁的萨拉小姐,其情敌、恶女人玛乌德等)。但他迈出了重要的一步:作为主人翁的英国商人取代了戈特舍德的古希腊罗马的卡托。狄德罗用一句名言评价了当时还名不见经传的莱辛的这一功绩:“……德国的这个天才已经转向了自然。”

德国的民族情节在喜剧《明娜·封·巴尔赫姆,或军人之福》(1767)中得到了体现。剧情发生在七年战争结束的那一年(1763),用歌德的话说,剧中描述的冲突“取材于真正的生活”。台尔海姆少校被国王解除了职务,并取消抚恤金,这个故事中揭示了当年德国社会生活和习俗的许多方面。台尔海姆被描述成直率、勇敢、诚实的人。正因为如此,他成了恶人阴谋诡计的牺牲品。

评论界不止一次地指出,莱辛通过描述撒克逊姑娘明娜和普鲁士男子台尔海姆(普鲁士和撒克逊刚刚还是敌国)的爱情,以间接方式表达了德国人要求统一的愿望。明娜的形象是有新意的。她刚毅、顽强,有很强的自

尊心，为自己的幸福而斗争。在情节的发展中体现了启蒙主义思想：幸福不在于爵位，不在于门第，不在于财富。它寓于人的良好品质之中。

当然，正直市民的高尚品德对实现德国的广泛民主革新是不够的。莱辛在后来的戏剧中提出了更严肃、更尖锐的社会生活问题。但剧作家在《明娜·封·巴尔赫姆》中的功绩是毋庸置疑的——他在戏剧舞台上塑造了新的、第三等级的主人公。莱辛在《汉堡剧评》中写道，"艺术的作用就是使我们在美好世界中摆脱抽象"。在莱辛看来，古典主义的道德热情是抽象的。道德标准应该有具体的意义。在戏剧中普通的德国人，不仅有军官台尔海姆，还有其仆人——无私、公正、蔑视贪财者（旅馆老板）的于斯特，都成了道德的体现者。

因此，《明娜·封·巴尔赫姆》为现实主义戏剧开辟了通往德国舞台的道路。与其保持继承性关系的有雅·伦茨、瓦格纳和"狂飙突进"派其他作家的戏剧。在青年席勒的笔下，被诸多的社会冲突复杂化了的市民戏剧取得了世界性的意义。

只要想到描写家庭生活早于莱辛的盖勒特的喜剧尚带有明显的保守性，剧作家莱辛的作用就显得特别突出了。因此莱辛的任务不仅要确定新的体裁，而且要做出他富有战斗性的启蒙主义深入研究的示范。

同时，莱辛走的是一条特殊的道路。他很快便体验到，他在有关汉堡剧院的文章中宣传的市民戏剧样板的范围是何等的狭窄。对整个德国文学来说，悲剧《爱米丽雅·伽洛蒂》(1772)是一个创新。它比莱辛以前的剧本更尖锐，范围更广。《爱米丽雅·伽洛蒂》中瓜斯塔拉公国亲王的形象是德国戏剧中第一个大胆的实验：在其典型的德国样式中打上了封建公国专制的烙印（尽管用了意大利的人名和称呼）。





莱辛的《明娜·封·巴尔赫尔姆》的插图 乔维多茨基版画 1770年 施莱姆故居藏

转向古希腊罗马悲剧是一个创新。李维乌斯讲述的故事中有一个情节颇令莱辛感兴趣,说的是罗马姑娘维吉尼亚,在罗马执政官亚庇乌斯宣布她已经嫁给他且贞节受到威胁之后,被生身父亲杀死。但莱辛并没有根据现成的罗马故事情节进行加工。按照Ф.梅林的说法,“他的表现是一个十足的现代诗人和革命者”。他根据德国的现实来塑造形象,讲述的是德国的维吉尼亚的命运,并不得不给出另外一种结局:在李维乌斯的故事中维吉尼亚的被杀引起了人民的起义,暴君亚庇乌斯被推翻;而在德国戏剧家那儿,奥多雅多·伽洛蒂在杀死女儿之后,去请求暴君的宽恕。

但另外一点很重要:亲王本身既不残酷,也不专制。他轻率、自私、寻欢作乐,对臣民的命运丝毫不关心,他把整个事情都交给像马里内尔这样无法无天的大臣们去处理,由他们去安排杀害爱米丽雅·伽洛蒂的未婚夫。这里讲的不单是坏的君主。国王的恶不是由他个人的品质决定的,而是因为他拥有无限的权力,在这种权力面前,法律和道德都显得软弱无力,专制制度这个体系本身在不断滋生着罪行、凌辱和牺牲品。

在“狂飙突进”运动已经开始的年代写成的《爱米丽雅·伽洛蒂》早于克林格和青年席勒的戏剧。批评家们(从梅林开始)公正地将《爱米丽雅·伽洛蒂》和《阴谋与爱情》相提并论,认为这是最明显带有政治倾向的戏剧。

这种趋向决定着冲突的性质,使莱辛的戏剧风格发生变化。虽然在《爱米丽雅·伽洛蒂》中,莱辛在某种程度上继承了自己早期戏剧的传统,尤其是在与伽洛蒂家庭有关的场景中,但是在最重要的时刻,他所依靠的还是似乎受到他那样彻底谴责的古典主义。

古典主义美学所特有的形象普遍化的趋向更加充分地表现在莱辛的最后一个戏剧《智者纳旦》(1779)中。在这里,戏剧家彻底地与市民戏剧的传统决裂,并在自己的美学探索中与伟大的魏玛古典派(歌德意大利之行前七年)接近起来。

《智者纳旦》创作于莱辛与神学家们激烈辩论的年代。莱辛发表了德国

208·

自然神论者赖马鲁斯[①]的文章《隐名者的断篇》[②](1777),从而引起了教徒们的强烈反响。莱辛针对汉堡牧师葛茨发表了反击文章(《反葛茨》,1778年)。然而进一步的论战被迫停止,于是莱辛转向讽喻:这出寓意剧便问世了。

《智者纳旦》的故事发生于十字军远征时代的耶路撒冷。但这并不是历

① 赖马鲁斯,1694—1768年,法国哲学家和文学家。——译注

② 系赖马鲁斯的著作《为上帝的有理性的崇拜者辩护》的片断,又名《某人关于神的启示的片断文章》。——译注

史剧。中世纪的情节也像拉辛的《巴雅泽》和伏尔泰的《扎伊尔》情节那样是假设的。莱辛让这次哲学神学辩论会的参加者在舞台上相遇。在三种宗教(基督教、犹太教和伊斯兰教)的这次辩论中,每一种宗教都提出了自己不可妥协的教义。当然,莱辛绝少受中世纪耶路撒冷的局势、苏丹或当地犹太商人的命运所左右。作者反对宗教的偏执及教会的纷争,反对中世纪遗留下来的可耻弊端——自己国家中的反犹太主义。他提出了超越这些纷争的人的世界主义理想。在当时德国的条件下,世界主义也是否定地方封闭性和众多德国小公国畸形国家结构的一种形式。戏剧中主要人物犹太人纳旦的智慧仅仅表面上与遥远时代形成对照。这是由十八世纪的思想斗争而催生的哲学上的一个概括形象。在戏剧最高潮的时候纳旦揭示了自己的人道主义信念,他讲述了取自薄伽丘的《十日谈》中的三个戒指的故事:三个兄弟都得到了父亲给的遗产——每人一个金戒指,之后他们便争论其中哪一个戒指是真正的戒指。因为真正的钻戒具有神奇的力量,能给它的主人带来荣誉和体面。评判人提出一个建议来解决这个争议:

……纵使每个人都认为,
他拥有真正的钻戒。
也许你们的父亲不希望,
因为一个钻戒
而在家族中产生暴政。

莱辛不赞同无神论,然而他不仅反对任何教会的专制:他呼吁根据人的事业和行为评价每一个人,而不要问他属于哪一个宗教。恰恰是人对他来说才是主要的。当纳旦得知其养女蕾霞被从火中救出,而其女教友想说服纳旦,说这次得救是个奇迹,是天使救了她,纳旦却肯定地回答:

……啊,达娅!
你要相信我,你要相信人
因为人,总是比天使更可亲。

与莱辛早期的散文体戏剧不同,《智者纳旦》是用诗体写成的。莱辛并不遵循三一律,该剧在道德冲突的性质和剧中人物的合理布局上接近于古典主义,每一个人物都是这种或那种道德思想的体现者。

莱辛从市民戏剧走向古典主义类型的哲理悲剧的道路特别有意义,他以自己的创作证明了这一转变的合理性,而歌德和席勒后来则完成了这一

转变。在戏剧家莱辛的发展中反映出整个欧洲启蒙运动所具有的代表性冲突，即努力表现普通人物，努力表现真实生活的意图与对事件的哲理思维和政治评价之间的冲突。日常生活的市民戏剧与古典主义的悲剧表明了十八世纪启蒙主义戏剧的两个极端的侧面。

在莱辛生命的最后几年，其世界观发生了重大转变。在与神学家的论战以及论著《论人类的教育》(1780)中已经可以看出其从自然神论向唯物论的转变。早在莱辛逝世后的1780年，弗里德里希·亨里希·雅各比(1743—1819)就发表了他与莱辛对话的材料，在对话时他了解到，莱辛认为自己是斯宾诺莎泛神论的拥护者。

6. 温克尔曼

约翰·约阿希姆·温克尔曼(1717—1768)是与莱辛同时代的杰出人物，他是一位艺术理论家，熟悉古希腊罗马文化，他提出了后来被歌德和席勒的启蒙主义的古典主义奉为圭臬的理论原则。

温克尔曼的主要著作是《古代艺术史》(1764)，这是他大量的忘我劳动的总结，是在当时历史学和民族学的水平上对古代艺术文物的全部已知材料进行系统分类的大胆尝试。令人奇怪的是，虽然从文艺复兴的人道主义时代起，哲学家和诗人就不厌其烦地援引古希腊罗马文化的权威，然而，只是在十八世纪中叶才有可能第一次开始对古希腊罗马的造型艺术作品进行认真的分析。

209·

温克尔曼努力建立这样一些艺术原则，它们能够帮助德国艺术达到无愧于民族和时代的高度。在这一点上他像莱辛一样，然而走的是另一条路。

德国诸小国的孤陋寡闻的闭关自守和社会的停滞不前，给该国的整个艺术生活打上了深深的烙印。比起文学来，造型艺术在相当大的程度上依赖于公爵府邸的订货人。巴洛克风格占有统治地位——它赋予小国的专制政体以表面上的奢华和壮丽。温克尔曼反对巴洛克风格的斗争(同莱辛与古典主义论战一样)，在相当程度上是反对当代德国许多艺术作品的依附和模仿现象的斗争。温克尔曼所宣扬的美的理想，是以古希腊罗马的雕塑艺术的经典为依据的，他激烈反对在德国权贵的府邸中流行的艺术品位和模式。

温克尔曼反对模仿艺术的斗争与其本人师法古希腊罗马的主张并不矛盾，他说："欲成伟人巨子，唯有师法希腊。"然而，温克尔曼所主张的模仿以对美的理解的广度为条件，就其实质来说，它是为了创造德国前所未有的新的伟大艺术而提出的论据。

《古代艺术史》包括对当时所有已知的和最有影响的古希腊罗马文物的循序渐进的论述，包括对其主要发展阶段的论述。同时温克尔曼认为，“就其本质来说”，艺术是这部著作的“主要的和终极的目的”，也就是说，他认为自己不仅是历史学家，而且是理论家。


温克尔曼肖像　考夫曼画

虽然对艺术现象做出真正的历史解释是温克尔曼力所不及的，但他依然试图区分出哪些是有利于文化艺术发展的因素，或者相反，哪些是妨碍文化艺术发展的因素。温克尔曼所阐述的思想不可能不对其同时代的人产生影响：“在国家管理和国家制度中占据主导地位的自由是希腊艺术繁荣的一个主要原因。”

从社会角度来说，另外一件事情也很重要：十七世纪的古典主义多半转向了罗马帝国时代的情节，而温克尔曼则引起人们对共和制希腊艺术的注意。不过温克尔曼在其早期著作《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》(1755)中所提倡的“高尚的朴实和静穆的伟大”的美学思想，给人一种静观的印象。正是温克尔曼美学著作中的这种趋向招致了莱辛的批评。争论的对象是关于古希腊艺术中对灾难和痛苦现象的描绘问题。温克尔曼的禁欲主义理想令莱辛不满，换言之，“莱辛捍卫的是激情，是活生生的肉体，因为灾难和痛苦会迫使人们奋起反对折磨自己的人，用暴力反击暴力”(弗·罗·格里布)。

莱辛与温克尔曼之间的这些分歧在马克思主义的评论中不无理由地表达成十八世纪中叶德国启蒙运动中的两种趋向：温和的趋向和平民民主的趋向。但活生生的文学过程是丰富和复杂的。在后来几十年的艺术实践中，这两位伟大思想家的思想均有所改变。

如果说莱辛所提出的民主的情节和描写普通人物的要求是富有成果的，那么温克尔曼对形象普遍性的追求，对体现启蒙主义思想的伟大和美

好的纲领性人物的探索也是很有意义的。在《拉奥孔》中反对塑造“崇高的道德性格”的莱辛，在自己最后一部戏剧中沿着温克尔曼所指引的道路迈出了一大步。

两位思想家都为德国文学铺设了新的道路。他们的思想并未马上得到响应，因为在同时代的人中没有一位作家与他们同心协力去实现他们的计划。他们的地位和荣誉是在后来很晚才得到承认的。

7. 维兰德 克洛卜施托克

克里斯朵夫·马丁·维兰德(1733—1813)是十八世纪著述最丰富的德国作家之一，其文集共计五十四卷。其所有的遗著并不是都经得起时间的考验，维兰德的许多诗歌和小说只具有历史意义。但在其世界观和创作中有着独特的方面——毫无疑问，在他的描述中带来了观察世界的新视角和新的色调。

在《拉奥孔》和《古代艺术史》的理论中，古希腊罗马世界被描述得如此广阔，而在维兰德的诗歌中则完全是另外一种景象。维兰德承认古希腊艺术世界的“高尚的朴实和静穆的伟大”，但同时他又努力更鲜明和更丰富多彩地描述古代人尽情享乐的处世态度，描述这些享乐的世俗的和肉欲的性质。

在十八世纪还没有形成阿波罗—狄奥尼索斯[①]的哲理对照，但可以说，维兰德更接近于古希腊生活的狄奥尼索斯的范畴，当然，没有任何神秘论的痕迹。维兰德诗歌的享乐主义的主题与法国的洛可可风格传统有关。维兰德从许多国外的文献作品中大量汲取情节和形象，仿佛是以法国的阿那克里翁诗体为媒介而进行的。同时，正如普里舍夫所指出的，“如同深刻的特点把他同德国的浪漫主义区别开来一样，深刻的特点也把他同‘法国的轻浮诗歌’区别开来了。维兰德从来就没有放弃做一个启蒙主义者”。

维兰德在爱情长诗、爱情奇遇长诗和幻想长诗中，不仅转向了古希腊罗马文学(《摩沙里昂，或格拉采女神的哲学》，1763 年)，而且转向了中世纪骑士文学(《新阿马迪斯[②]》，1771 年)，同时还转向了童话，在童话中他离奇地

---

① 狄奥尼索斯，又称巴克斯。希腊神话中酒和葡萄之神，宙斯和忒拜公主塞墨勒的儿子，为纪念狄奥尼索斯，人们每年庆祝酒神节。——译注

② 阿马迪斯(Amadis de Gaul，阿马迪斯·德·高尔)，一部骑士散文传说中的英雄，并以此为书名，可能源出葡萄牙语。据传，该作品的已知最早版本是加尔西·奥多涅斯·蒙塔尔沃于 1508 年以西班牙文写成。据考证，《阿马迪斯》从十四世纪早期甚至十三世纪后期就已开始流传。在蒙塔尔沃的本子里，阿马迪斯是一位最英俊、正直和勇敢的骑士。——译注

将文学典故和各种民间传说融合在一起。维兰德最好的诗作《奥伯龙》(1780)就是这样一部充满幻想的童话长诗。这是关于法国骑士于翁和巴格达公主阿芒达的爱情的诗歌。

维兰德的童话和诗歌的启蒙性质首先与他的道德热情有关。在接连不断的无数奇遇中,主人公们表现出光明正大、崇高的责任感和乐于面对危险、诱惑、人性弱点的品格。

维兰德的讽刺作品就社会意义而言是启蒙主义的。他翻译了卢奇安的全部作品,还亲自写出了《诸神的新对话》(1793),它包括对德国社会历史的许多暗示。在这里,第一次出现了多神教和基督教的对照,这种对照后来在歌德的抒情诗中得到了发展。在对基督教狂热的批判性指责中,维兰德与《智者纳旦》的作者莱辛的立场接近起来。

小说《阿布德拉城居民的故事》(1774)是讽刺文学作家维兰德最有影响力的作品。故事发生在古希腊的一个小城——德谟克利特的故乡——阿布德拉市。小说中出现的都是真实的历史人物,其中有德谟克利特、欧里庇德斯等。但阿布德拉人和某些名声很大的主人公的名字对维兰德来说只不过是用来描写当代人的罪恶和弱点的点缀而已。

在因驴子的影子而起的一件诉讼案的若干故事中成功地展现了维兰德高超的讽刺艺术。诉讼是因赶驴人不让雇用他的医生施特鲁迪翁在驴子的影子中休息而引起的,他让医生要为此多付钱。围绕这一事件发生了争吵:该市的居民分成了两派,在争吵的过程中暴露出阿布德拉居民生活的各个方面:愚昧、狭隘,为一点小事而斤斤计较。维兰德巧妙而尖刻地刻画了德国普通居民,这些人在他所触及的一切方面都留下了令人郁郁不快的印记,这一形象成了后来数十年,甚至数个世纪的讽刺对象。“阿布德拉人”这个词本身在德国已像后来“米歇尔”一样成了有“愚昧、狭隘、斤斤计较”意义的普通名词。批评家们常常把维兰德的这部小说与塞万提斯的《堂·吉诃德》相比,同时指出嘲笑庸俗行为的维兰德注定不会将它一棍子打死。这就可以理解,小资产阶级心理在德国保存着牢固的社会基础。

维兰德的《阿伽通的故事》(1767年,最后一部分写成于1796年)是一本有巨大意义的小说。在我们面前又一次出现了古希腊罗马的名字和称呼。小说的主人翁在远途漫游过程中遭遇了艰难的生活经历。阿伽通不断更换的一座座城市不单从地理上,而且从历史事实上得到了描述。在其中的每一座城市里——德尔斐、雅典、士麦那、锡拉库萨——主人翁了解了新的生活环境,懂得了新的生活哲理。在德尔斐,他了解了宗教狂热的内幕和祭司的职责。在这些篇章里维兰德接近于伏尔泰的自然神论和自由思想。在雅典,阿伽通成了一位政治活动家。他诚实、廉洁,关心普通人民的

·211

命运。由于他主持正义，处处与农奴主作对，于是很快便在与富有农奴主的斗争中遭到了失败。在士麦那，他成了哲学家希庇亚斯①的私人诵读者，作者让他不假思索地模仿他的各种激情和爱好，只回避和压制忧伤的感情。在这里彻底的伊壁鸠鲁学说被描绘成了在富裕的懒汉圈子中盛行的利己主义思想。

阿伽通坚信，人是天生富有创造和工作才能的，因而他希望在锡拉库萨做一个有益的人。他想把这里的僭主变成一个文明的统治者。但是他的这些努力却把他送进了监狱——这是对文明专制寄予的希望遭到失败的明显证明。

最后一部分是在长时间地中断之后写成的，已经是法国革命之后的事情了。维兰德有保留地同情这次革命，因为他像大多数德国思想家那样，不接受其雅各宾式的革命实践。

在小说的结局中阿伽通谈到了人的崇高使命。根据启蒙主义者的自然本性学说，作者认为："基本的精神本性是一成不变的。美好的心灵可能会被人误解，可能会被骗人的幻觉所迷惑，但它不会放弃成为美好的。"这些话在人道的意义上接近于歌德《浮士德》的"天上序曲"中的著名箴言："纵然他现在侍奉我有点混沌，我将很快把他引向清明。"

维兰德以其丰富多彩的文学活动名垂史册。他是第一个用德语翻译和出版莎士比亚著作(1762)的人，他所主编的《德意志信使》(1773—1810)也产生了很大的社会影响，十八世纪的许多著名作家都参与了这一杂志的工作，其中包括席勒和歌德。

在某种程度上令人难以置信的是，追求复杂的、难以解决的情节，将五彩缤纷的神奇情境和远离德国日常生活的幻想聚集在一起，并没有妨碍维兰德清楚地表达对生活的热爱，没有妨碍他表达自然、丰富、生动的人类情感。

对于阻碍不同色彩的宗教潮流的德国来说，维兰德明显的非宗教立场是重要的。在对教会的批判中人们常常称他为温和派。但是在当时的条件下，这种谨慎的、有分寸的避开宗教的做法更有利于他争取广大读者，培养他们对渗透着多神教自由思想的生活的兴趣。

维兰德在复兴小说这个几乎整整一个世纪都没在德国出现的文学体裁方面，功绩卓著。小说《阿伽通》是一部启蒙主义方式的"教育小说"体裁，这种小说在德国文学中从歌德到现在都得到了很大的发展。

---

① 希庇亚斯(Ilippias of Elis，活动时期公元前五世纪)，古希腊智者派哲学家。——译注

维兰德在同时代人中的知名度从卡拉姆津的魏玛之行的目的便可以窥见一斑,他前往魏玛的主要目的就是为了与维兰德见上一面。在谈到维兰德对德国读者影响之大的原因时,歌德在悼文(1813)中指出:“这是他刚毅、率真的结果。”这就是这位启蒙主义诗人的品格。

弗里德里希·高特里布·克洛卜施托克(1724—1803)从早年起就怀着创作史诗般作品的梦想,并苦苦地寻找史诗的主人翁。他想到了德国的皇帝亨利希一世。最终,诗人转向了基督的形象。于是便创作出了史诗《救世主》(1748年,完成于1773年)。

回归弥尔顿传统只是表面现象。克洛卜施托克没有给自己提出与这位英国革命的伟大同时代人所要解决的课题多少有点相似的社会和哲学问题。况且,诗人的构思本身是宗教性的,即颂扬基督拯救人类的功绩。这位德国诗人回归宗教情节这个事实本身就是虔诚派对十八世纪德国意识形态产生影响的证明。有典型意义的是,甚至在七十年代“狂飙突进”派作家的反叛作品之中,对教会反动的批评也能与虔诚派宗教情绪和睦相处(例如,在席勒早期模仿克洛卜施托克的作品中)。

克洛卜施托克的史诗在情节上遵循《福音书》,虽然并不是简单的转述。诗人相当详细地研究了福音故事的各个情节。不仅提到了本丢·彼拉多、希律一世王以及其他有关人物,而且相当详尽地进行了描写,在一些情节中还加进了新的人物。悔过的堕落天使阿巴冬的形象特别引起人们的兴趣。但在这些细节中既没有事件的情节变化,也没有史诗般的广度。多情善感是德国诗歌中的新特点,并曾吸引了当时的读者。史诗的第十八首歌有一个情节是亚当的梦幻。这个梦境是审判愚蠢的国王,这是克洛卜施托克在多处发表的社会批评中的一处。不过他没有为批判僭主制找到生动的画面:读者很难判断,作者是注意到了某个当代德国的选帝侯呢,还是实际上仅仅在谈古代的希律。 ·212

《救世主》的第一首歌使克洛卜施托克一举成名,它在同时代人中引起了不同的反响(瑞士人博德默热情地欢迎这首史诗,但戈特舍德却从纯理性主义的立场指责它)。不过史诗不可能长久地吸引同时代人的注意,因为它没能解答历史向德国民族提出的任何一个问题。且诗人是慢慢才完成这首史诗的,由于本人所承担的责任而有所加快(1751年他定居哥本哈根,接受了丹麦国王要他完成史诗的资助)。黑格尔后来将《救世主》与每个人在其前面都要尊敬地伫立,但又没有走进去的哥特式教堂相比。然而在同时代人中以及后来的几代人中引起积极反响的却不是《救世主》,而是克洛卜施托克的抒情诗。他喜爱的体裁是颂诗,他对颂诗的理解极其自由,不

合常规。克洛卜施托克的颂诗是歌颂大自然的,包含有对道德问题的思考。

十八世纪德国逐渐形成了一个新型的读者群,即第三等级的代表。盖勒特、维兰德及克洛卜施托克比莱辛和温克尔曼更快地找到了与这些读者沟通的渠道。克洛卜施托克的抒情诗以其讲述人类情感,用普通人眼光看世界的尝试吸引了读者。从这个意义上来说,克洛卜施托克是德国感伤主义的先驱之一。敏感与宗教虔诚精神结合在一起。克洛卜施托克写了一首纪念《夜思》的作者——英国诗人爱德华·扬格的诗(《献给扬格》),而一年多以前,还写过纪念理查逊长篇小说女主人公的悲歌《死亡的克拉丽莎》。上述两位作者在思想上都接近于克洛卜施托克。

宗教观念不可避免地束缚了诗人克洛卜施托克,妨碍他自由地、坦率地描述人类的情感世界。温柔和崇敬的感情在许多诗中占主导地位。因此,抒情诗的主人公的形象是乏味的,因为一味强调上帝的意志和伟大只会贬抑人性。

无论同歌颂上帝的布罗克斯相比,还是同灌输无怨无悔地崇拜和服从上帝的威权的盖勒特相比,克洛卜施托克都毕竟向前迈进了重要的一步。问题不只在于克洛卜施托克那儿的上帝对人更宽容、更善良,而且还在于他的颂歌中所描述的生活的画面更广阔、更丰富。诗人教导人们要热爱生活,看到它的多姿多彩的景象。

黑格尔认为,在他所处的那个时代,克洛卜施托克的功绩没有得到足够的评价。他在《美学》一书中谈到了克洛卜施托克:"这是一位能够在自己的人民生活中促进开辟文艺新时代的伟大的德国人。"

克洛卜施托克在自己的理论著作《关于诗的本质的思考》(1759)、《关于语言和诗歌艺术》(1779—1780)中坚持诗歌语言的特殊性,坚持诗歌语言与散文语言有原则区别。整个来说,这是针对古典主义诗歌,不过首先是针对戈特舍德的信条的具有论战性的观点。克洛卜施托克反对戈特舍德关于艺术是模仿自然的论点,强调诗人的创造作用,并因而预料到了会出现天才诗人的狂飙突进思想。

在摒弃古典主义美学标准的同时,克洛卜施托克拓展了德国诗歌格律学表现手法,并成了诗歌语言领域的革新者。克洛卜施托克特别广泛地采用了古希腊罗马的诗格,他引入了自由诗,他采用的许多诗歌形式要早于年轻的歌德,以及后来的荷尔德林。克洛卜施托克用新词语丰富了诗歌语言,巧妙地利用德语自身的条件创造出新词组和动词加前缀,从而取得了更丰富的表现力。

克洛卜施托克还没有找到真正表现激情的语调来描写人的情感,但他已经善于唤醒读者的情感,用大自然和人类活动的画面来打动他们。比

· 213

如,在年轻歌德的著名小说中,夏洛蒂和维特就回忆起克洛卜施托克的颂歌《春天的庆典》(1759),诗中热情奔放地描述了春天的雷雨。“我看到了她的双眼蒙上了眼泪”,维特讲述着这个故事,“她把一只手放在我的手上,并且说道:‘克洛卜施托克!’我马上就回忆起了她想到的美好的颂歌,并陷入了感触的洪流之中,这些感触是她的呼喊唤醒的……”这个故事既证明了克洛卜施托克的知名度之高,也说明了读者对其诗歌理解的情况。

克洛卜施托克对世界的这种感情领悟引起了“狂飙突进”作家们对他的注意。在自己另一本书——自传体著作《诗与真》中,歌德回忆起在一群青年诗人中向克洛卜施托克庆祝并同时从维兰德的一本书中扯下几页的情况。另一件事也很重要:人们把常写异域题材和法国风格的维兰德与克洛卜施托克相对照,而克洛卜施托克对整个德国民族的喜爱是很强烈的。克洛卜施托克是德国作家中第一个转向古代德国历史的人,并写了几个剧本,他称这些剧本是“行吟本”(例如《赫尔曼的战役》,1769 年)。他努力培养民族自豪感(颂歌《我的祖国》,1768 年;歌曲《我的德国姑娘》,1770 年)。在分裂的国家里培养统一的(而不是地方的,符腾堡的或者魏玛的)爱国主义具有很大的社会意义。不过,在这种崇尚德国精神的做法之中也隐含着危险——民族自豪后来很快就转变成了德意志民族优越的思想。

比如,这一思想在他的《山丘和林苑》诗(1767)中也有体现,诗中描写了一位当时的德国诗人,一位希腊歌手和一位古代德国的行吟诗人。仿佛存在于古代德国人作品之中的严酷的自然界和自然条件,与希腊诗歌的“美女”形成对照。这位德国诗人宣称,在献给日耳曼神沃丹的圣林里,他汲取到的高尚情感比在宙斯所居的山丘旁边更多。他恰恰把“祖国”这个词同这个小树林联系起来,并把自己主人公,以前打败罗马人的英雄取名叫赫尔曼·赫鲁斯克。

克洛卜施托克属于欢迎法国革命的那一类德国诗人。他与席勒一起被授予法兰西共和国荣誉公民称号。当德国的诸侯国联盟武装攻打革命军队的时候,诗人给伦瑞克的公爵寄去了一封信,信中指责了反对法国人民的战争。

所以,在克洛卜施托克的活动中展示了其世界观的不同侧面。因此,同时代人对克洛卜施托克的认识是不同的——德国的狂飙派和瑞士人博德默称其为“天使般的”诗人。与奥地利有密切关系的米哈伊尔·戴尼斯(1729—1800)的立场与博德默接近。戴尼斯仿效克洛卜施托克,写了“行吟歌谣”,继续在朦胧的古代寻找德国的民族精神。戴尼斯翻译了麦克菲森的《莪相集》,同时采用了六音步长短短格,想使它具有史诗的规模。不过这位“奥地利的克洛卜施托克”的活动没有取得很大的反响。

十八世纪中叶两位最有影响力的诗人——克洛卜施托克和维兰德——在许多方面是完全相反的，他们中的任何一人都未能确定德国诗歌发展的总的路线，但他们不同的创作方向造就了未来德国诗歌的繁荣。希腊歌手和古代德国行吟诗人之间的争论用另一种方式解答了什么是克洛卜施托克的目标。十八世纪最后三分之一时期的伟大德国文学，由于依靠民族传统，绝对没有与其他民族的文化相对立。况且，维兰德所揭示的大量异域风貌的五彩缤纷的世界，不可能取代对德国生活的极其有趣、极其深刻、极其巧妙的描写。

8. 赫尔德和"狂飙突进"运动

十八世纪七十年代初是德国启蒙主义文学发展中的重要分界。在德语国家，其中包括最大的国家普鲁士和奥地利，这个时期没有发生什么重大的事件。不过，前一阶段国家社会思想的发展（特别是莱辛的活动）为提出当代更重要、更迫切的问题培育了年轻的一代。

对于十八世纪上半叶的德国来说，具有代表性的是以怯弱的方式来传播启蒙思想，而理智这一概念则被降低到了平面的推理。重要的是，十八世纪初哲学家沃尔夫的思想在莱辛时代继续得到传播。何况，沃尔夫的学生和继承人摩西·门德尔松（1729—1786）和弗里德里希·尼古拉（1733—1811）长年与莱辛合作，真诚地相信他们在干着共同的事业，虽然他们在同愚昧和迷信作斗争，却距离理解莱辛哲学立场的全部深度仍很遥远。而在莱辛死后才知道，在同雅各比的谈话中他声称支持斯宾诺莎的唯物论原则，门德尔松试图否定这一指证，不容许他认为是自己志同道合者的那个人的这种哲学上的无礼行为。

214 ·

不过启蒙主义的纯理性主义的局限性却越来越明显，特别是在沃尔夫—门德尔松—尼古拉所持有的方式中。但始于十八世纪上半叶并在六十年代活跃于德国的对纯理性主义的反对，起初带有宗教性质，并采取了虔诚派这一独特的"诚心宗教"的形式，而虔诚派当时已经在德国社会得到了广泛传播，并且也控制了文学。按照一位文学史家的说法，克洛卜施托克和他的《救世主》这一"十八世纪的感伤主义'圣经'"可以成为一个范例。

西方的文学研究在此基础上把这个时代的文学和宗教现象统一在"感觉和信仰哲学"的概念之中。一些德国伟大的思想家确实在这个方向上展开了活动。比如，五十至六十年代末德国思想家之中的独特人物约翰·格奥尔格·哈曼（1730—1788）就从宗教启示的立场不妥协地批判了早期启蒙主义者的纯理性主义。不过，神秘主义和宗教虔诚派的特点在他的主张

中同民主的趋向，同美学领域的辩证的洞察力结合起来了。赫尔德学说中的许多重要方面（对民间创作、莎士比亚、荷马的态度）哈曼都预先涉及了。

同时，如果把在七十年代初发生的德国文学运动和转变只是同“感情和信仰哲学”联系起来，同非理性主义战胜纯理性主义联系起来，就未免片面了。西方学术界夸大这一方面常常带有倾向性，而把“狂飙突进”运动看作不属于启蒙主义的意图也带有倾向性。

其实，“狂飙突进”运动是德国土地上启蒙主义思想最重要的表现之一。“启蒙主义不仅没有因‘狂飙突进’作家的出现而结束，反而进入了一个新的、富有活力的阶段，在这一阶段，启蒙主义者的主要目标绝对没有改变，并且也没有取消。”（韦尔纳·克劳斯）

如果说当时德国的启蒙主义文学落后于英国和法国的启蒙文学的话，那么“狂飙突进”运动在德国思想和文学的发展中就意味着一种质的飞跃，它在相当大的程度上克服了这种落后状况。之所以能取得这种进展，恰恰是因为“狂飙突进”作家们不仅否定了德国文学前一阶段的美学，而且成功地掌握了十八世纪最后三分之一时间之初先进的欧洲思想和文学所取得的成就。

“狂飙突进”运动同欧洲感伤主义文学的联系是很明显的。这种联系带有类型学的性质，即认为在不同的国家对启蒙运动的不同形式有相似的重新认识过程。同时，以前产生于英国和法国的感伤主义，以及英国文学中前浪漫主义的某些表现，对德国的思想和文学也在产生重大影响。

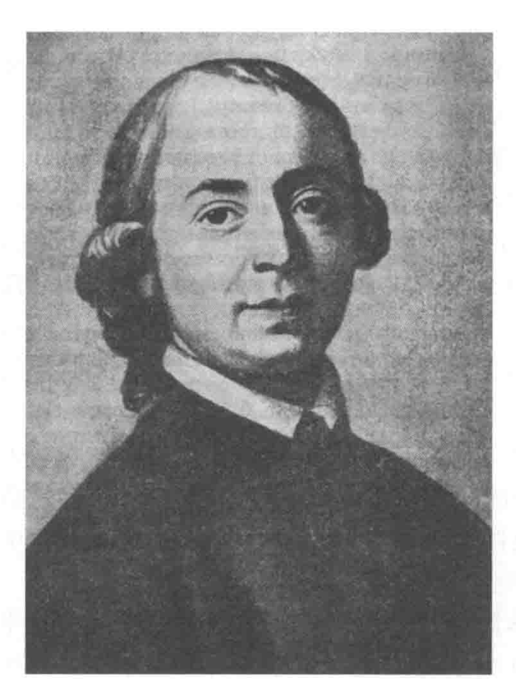
卢梭对七十至八十年代的文学影响特别大。在这位伟大的法国启蒙主义者的整个复杂的思想体系中，政治学说产生的影响最小，因为德国的社会舆论（如果可以总体说的话）对《社会契约论》或《论人类不平等的起源和基础》的论著的领悟没有做好准备。不过作为作家的卢梭，作为《新爱洛绮丝》的作者、感伤主义的奠基者和大自然歌手的卢梭却产生了巨大影响。对脱离人民的文明提出批评的《论科学与艺术》同样也产生了很大的影响。许多“狂飙突进”分子深深地为自然人的思想，为宗法状态的理想所陶醉。几乎所有的“狂飙突进”运动作家——赫尔德、歌德、席勒、海因泽、克林格都在卢梭的旗帜下成长起来。

反对标准美学的英国和法国的理论家，尤其是爱德华·扬格和梅尔西埃，也对“狂飙突进”作家产生了巨大影响。

在继承和发展启蒙主义哲学体系和美学的同时，“狂飙突进”作家也显示了在独立思想和对世界的艺术洞察力方面，对欧洲文学做出了自己独特的贡献。

约翰·格特弗里德·赫尔德(1744—1803)是“狂飙突进”运动的创始者。

215· 赫尔德对启蒙主义有百科全书式的广泛兴趣,同十八世纪思想斗争所积累的各种经验有多方面的联系,独特的民族特点,在许多迫切问题的提法上有新的、独到之处,这一切都决定了他作为“狂飙突进”派之父,青年歌德的导师,十八世纪杰出的思想家、理论家和文化史家之一的作用。



赫尔德肖像 格拉夫画 1795年

赫尔德六十年代末的早期作品还同莱辛的思想体系有关。但很快赫尔德就形成了哲学的、历史文化的、美学的、语言学的新原则。

《论德国人的性格和艺术》(1773)这本小册子成了“狂飙突进”运动的纲领性文件,该书收入了歌德的文章《论德国人的建筑艺术》和赫尔德的两篇文章《论莪相和古代民族的诗歌》及《莎士比亚》。两位作家注意的中心是文化史问题,正如该书标题所指出的,是对德国文化过去的民族特性的总体理解。

赫尔德关心总的文化哲学问题。因此,他在科学兴趣的专业面上与其前辈哲学家和美学家有很大区别。为了克服对待文化现象的形而上学态度的局限性,赫尔德努力理解具体环境中的每一个现象,即理解其民族特性,并确定其发展的时间、时代和阶段的特点。这种历史主义,甚至在其有点素朴和不明晰的时候就成为赫尔德的天才发现。

诚然,在十八世纪这个百年里,某些推测已被提出,形成了对文化现象进行历史主义阐释的态度。例如,贾·维柯在《关于各民族共同性的新科学的一些原理》①(1725)中确定了人类从神话时代到十八世纪的主要阶段。但维柯的思想在十八世纪没有得到普及,仅仅引起了少数思想家的注意,

① 简称《新科学》。——译注

其中包括孟德斯鸠，在他那儿，例如在《罗马盛衰根由考》一书中，可以发现世界随时间条件而变异的个别思想。十八世纪五十至六十年代，英国文学中历史主义因素表现得最为明显，当时产生了对本国过去的兴趣。对中世纪文化的新态度，比如对哥特式文化的态度（早期的启蒙主义者只把它看作野蛮时期的文物）可以作为一个范例。比如，格尔德在《关于骑士的和浪漫的通信》(1762)中已经预料到赫尔德和歌德的论据，当时他说："如果按希腊的标准评价哥特式建筑，那只会被曲解，但如果按照其本身的标准来研究，结果就完全不同了。"赫尔德在论著《论中世纪英国诗歌和德国诗歌的相似性》中援引了格尔德的话。历史发展观念在赫尔德那里得到了发展和深化。如果说在七十年代他接近卢梭并以批判态度评价启蒙主义的进步思想的话，那么他在八十年代恰恰对研究人类发展进步的理论给予了许多关注。

在研究语言问题上也可看出赫尔德的历史主义态度。《论语言的起源》(1772)一文就包含许多关于人类形成和语言产生的统一进程的深刻思想。按照他们的说法，"语言的产生对于人来说是如此的自然，就如同他是人一样那么自然"。"人类进入了世界，浩瀚的海洋立刻以汹涌的波涛向他扑来！"——赫尔德感叹并证明，人类正是在认识这个世界的过程中，在理解自己的体验和掌握利用这些体验的技能时，创造了诗歌语言。他认为，诗歌语言先于理性语言，先于散文语言。赫尔德认为，当代语言已失去了领悟的自然性。因此，赫尔德号召当代诗人，克服唯理性主义，去寻求感情丰富的语言。 · 216

赫尔德从开展独立理论活动的早年起，就追求广泛包罗世界文化现象。他既反对片面地崇拜古希腊罗马文化，又反对把基督教教义奉为绝对权威。他常常采用上帝这个概念，但与经典解释又相去甚远。上帝的概念与自然的概念融汇在一起，并且特别坚决地强调包罗万象，普遍宽容，上帝意志的表现无限丰富。"……每个人的性格，每个人的特殊思维方式，形成了这个人的特点——如果可以把合起来的整体称为巨神的话，那么斯宾诺莎就把其取名为'潘①！宇宙！'"赫尔德在将索福克勒斯的戏剧与莎士比亚进行对比时这样写道(《莎士比亚》)。

正是从赫尔德（先于歌德）开始提出了世界文化的概念，其中包括世界文学的概念。他努力扩大文化上的相互影响的界限，克服欧洲中心主义。在1769年的旅行日记中他写到了形成欧洲文明的两次浪潮：第一次——

---

① 潘，希腊神话中的森林之神，牧人、猎人、养蜂人、渔民的保护神。——译注

从东方开始，经过希腊；第二次——从北方开始。此时他感叹道："有谁知道，第三次浪潮会不会从美洲出现呢，而终究还有一次从分布于好望角背后的那些国家越过好望角而来的浪潮！"这里不仅谈到了文化的多样性，而且谈到了它们的相互影响。

赫尔德的历史主义态度的尝试与他的另一个重要发现——人民性的概念紧密相连。赫尔德对人民性问题从几个方面加以研究。首先，发掘民间口头创作的宝库具有划时代的意义。早期的启蒙主义者（包括莱辛）未能重视民间创作的作用，因为他们未能把它看作启蒙主义理智的反映，认为口头创作的作品太素朴、太肤浅，没有赋予其任何教育意义。在这个问题上启蒙运动的传统是那样的顽固，以至于赫尔德没有马上决定发表民歌集，而在首次发表之后，竟遭到德国启蒙主义批评界，其中包括尼古拉的猛烈抨击。

赫尔德对民歌范本的挑选是丰富而多样的。他将遥远北方的民歌和南方各民族的民歌分为几组——格陵兰民歌、拉普兰民歌、西西里民歌、古法兰西民歌。波罗的海沿岸民族的民歌样式非常有趣。赫尔德对斯拉夫民族的民歌的兴趣和重视也是值得注意的。

然而，赫尔德不仅展示了民歌地域的辽阔，还显示了其内容的多样性，展示了民族文化的丰富性在诗歌方面的证据。一些诗歌以前也受到过赞扬（比如莱辛就很喜欢波罗的海沿岸民族的某些歌曲）。不过赫尔德搜集的不是稀世珍品，而是不同样式的民族文化的范例。他把贴近大自然的人们在自然处世态度基础上唱出的诗歌，同当时书房里写出的文学作比较。

卢梭式的谴责当代文明的理由在这里是很明确的，因为它扭曲了人们的自然情感："……一切都成了弄虚作假的、微不足道的、矫揉造作的……诗歌原本是人类灵魂最直接和最可靠的儿女，现在开始摇摆、跛行和摔跤，诗歌变成了中学生的练习。"

因此，这里所谈的已经不仅仅是民间口头创作。问题变得越来越广泛——谈到了诗歌的整个民族根源，谈到了诗歌的民族特性，因为真正的诗歌要体现出民族的期望。荷马史诗是民族的，但莎士比亚也是民族的。因此，赫尔德认为，试图根据古代的规则和经验来评价莎士比亚是徒劳的。"我们的第一个，也是最后一个问题是：'土壤是什么样的？它是由什么东西产生的？在土壤里播种了什么？在土壤里可以生长出什么？'"于是在谈到莎士比亚的时候，他回答了这些问题："历史、传统、道德、宗教、时代精神、民族、情感、语言——这一切离希腊是多么遥远……在莎士比亚面前，在他的周围是他自己的祖国的风俗、行为方式、爱好、历史传统。"

坚定地确立民族之根不仅具有理论意义。赫尔德继承莱辛为建立德国

民族文学所作的努力。例如，在《德国的民族性和艺术》文集中用一些范例解释了莎士比亚和莪相。但赫尔德并没有号召模仿英国人，他只是提议向他们学习，包括以珀西为榜样，赶快搜集和研究民歌："思想的活生生的民族形象的最后遗迹被越来越快地置之脑后！所谓的文化界像毒瘤一样吞噬着周围的一切！"在民歌集（1779）的前言中赫尔德提到了十六世纪宗教改革时代，"用民歌战斗不亚于使用《圣经》，特别是当它触及公爵们和公益事业的时候"。民歌的战斗揭露作用在赫尔德的最后一版《民歌集》的献词中也作了强调。 ·217

在捍卫每个民族文学都具有的独特思想时，赫尔德预先否定了宣布某个民族享有特权的企图。他始终根据的是所有民族，不分大小，一律平等的思想。

在发展文化独特性的思想时，赫尔德支持在"狂飙突进"运动的意识形态和美学中起过重要作用的关于天才的学说。扬格的有关独创性作品的论著在德国得到了广泛传播，狂飙突进者很乐于引用这种说法。正如前面所指出的，在赫尔德之前，在德国本土，哈曼已经多次谈到过"天才"的作用。赫尔德主要是在与标准美学的论战中提出"天才"这个概念的："诗人，戏剧之神！塔楼上的时钟不为你定时敲响，你就自己创造时空的界限，如果你能创造出那个仅仅在时空中存在的完整世界，那么你就能在这个世界中找到时间和空间的自身尺度，你应当把着了迷的观众带入那个世界，使他们相信这个尺度，或者你将成为我上面所说的那种人——也就是说，随缘的那种人，只不过不是戏剧家。"对于赫尔德来说，莎士比亚就是这种天才的范例。

同时，对赫尔德来说，莎士比亚像自然界一样，是无所不包的。"他用各种年龄、各种性格的人的语言说话"。赫尔德将莎士比亚笔下的各种形象同斯宾诺莎的神的观念相比较。"这是潘，是宇宙！"他感叹道。用斯宾诺莎的范畴来对莎士比亚作这样的评述，证明了赫尔德既崇拜这位英国戏剧家，又崇拜那位荷兰的思想家。

赫尔德同莱辛一样，激烈地抨击古典主义。不过，在将莎士比亚同法国的古典主义作家进行对比时，赫尔德并没有简单地肯定莎士比亚的优越性。他根据的是自己关于独特性的学说，即民族的和历史的独特性的学说。问题不在于法国人错误地理解了古希腊罗马戏剧的原则，无论是莎士比亚，还是法国古典主义作家本身，都是在不同的条件下进行创作的。对赫尔德来说，有一点是清楚的，如果亚里士多德看到了莎士比亚的戏剧，那么他也将创造出一种特殊的理论，它不同于在索福克勒斯创作经验的基础上形成的那个理论。

古希腊罗马文学本身在赫尔德的眼里展示出与他的前辈们完全不同的景象。赫尔德赞成对古希腊人创造的宏伟文艺珍品要作高度称颂，但是他并没有像温克尔曼和莱辛那样，刻意强调古希腊罗马文化的某种特殊性。荷马和索福克勒斯是时代造就的。赫尔德把荷马史诗评价为反映了人类发展中的宗法制阶段，这给同时代人留下了强烈印象。“史诗属于人类的童年时代”，赫尔德在他关于荷马史诗的著作中这样写道。在“狂飙突进”时期，赫尔德对荷马的领悟是与卢梭的自然状态的田园诗结合在一起的，这两种思想以融合的方式在歌德的小说《少年维特之烦恼》中得到了鲜明的体现。赫尔德不仅在荷马那儿看到了宗法制世界的反映，而且在《莪相集》和《圣经》中看到了这种反映。对他来说，《圣经》不是什么神圣之书，而是古犹太人的文学文献。

赫尔德本人是一位牧师，因而不仅宗教词汇，而且还有宗教思想，在他的许多著作中都有表现。这一点不仅对赫尔德，而且对于“狂飙突进”运动的许多极其激进的诗人（比如舒巴特、年轻的席勒）来说都是很突出的。这说明了德国社会条件的压力，同时也说明了德国意识形态中唯物主义倾向的相对薄弱。从这个意义上说，赫尔德在十八世纪德国哲学思想的发展中是一位具有代表性的人物：在他的世界观中唯物主义的（斯宾诺莎）和唯心主义的倾向在相互斗争。

“狂飙突进”运动范围极其广泛。与此同时，德国各地的诗人、戏剧家和散文家，在提出基本观点相似的革新德国文学的纲领时，又是相互独立的。

斯特拉斯堡是运动的中心之一。1770—1771 年，赫尔德、歌德、伦茨、扬-施蒂林（1740—1817）、瓦格纳在这里相会。克林格也是属于这个“莱茵天才”组。

1772 年在格廷根形成了被称为“林苑派”的诗人团体。其成员包括约翰·亨利希·福斯、弗里德里希·利奥波德（1750—1819）和克利斯蒂安（1748—1821）兄弟、施托尔贝格、路德维希·亨利希·克利斯托弗·赫尔蒂（1748—1776）；与“林苑派”联系密切的还有马蒂亚斯·克劳狄乌斯和格特弗里德·奥古斯特·毕尔格。“林苑派”一名即源于克洛卜施托克的颂诗《山丘与林苑》。“林苑”是古日耳曼吟游诗人的诗歌的象征，与山丘——古希腊缪斯女神的居所——相对立。如果说斯特拉斯堡时期的赫尔德从理论上论证了民间诗歌的重要作用，那么格延根“林苑派”诗人则把以民间口头创作为根基的独特的民间诗歌看作自己的创作任务。

但是“狂飙突进”派作家未组织封闭的团体和小组。“莱茵天才们”曾一度与歌德有交往，但很快便分道扬镳了。“林苑派”两年后解体。大多数突

进分子都孤军奋战，为自己争取生存和做一个顺民的权利。他们都经受贫穷、遭受迫害、蒙受屈辱，在全国各地为寻找工作而四处奔波，鲜有例外。别林斯基 1843 年在谈到席勒的青年时代时说过的一段话几乎可以适用于他们每一个人："……席勒没有一本书不表现他对他所处社会中人的尊严受到屈辱的现象的痛恨：因为他本人在童年和少年时代就经受过社会的种种弊病并受到这种社会的陈腐形式的重大影响。"

狂飙突进者们无论在内容，还是在形式（文学的各种样式和各个门类）上，都是作为革新者出现的。戏剧是他们创作的主要体裁，正是因为歌德，特别是席勒，"狂飙突进"运动的戏剧才取得了广泛的社会共鸣。

在弗里德里希·马克西米利安·克林格（1752—1831）的戏剧创作中最突出、最鲜明地表现了"狂飙突进"运动的典型特点：叛逆的气质、坚强刚毅的主人公、情感紧张的气氛。

在戏剧《孪生兄弟》（1776）中，冲突是因争夺长子继承权展开的。刚毅且充满难以抑制的行动渴望的居尔福想把这一权利从自己的兄弟费迪南多手中夺过来。虽然冲突本身没有社会尖锐性，但主要角色"狂飙天才"，作为向环境发出挑战，要求按照才能，而不是按照被迫在家庭或社会中所屈居的地位来评价的其他英雄的楷模，而吸引了同时代人的注意。兄弟相互为敌的题材在狂飙突进派的其他几个戏剧中也很突出，比如在约翰·安东·莱泽维茨（1752—1806）的《尤利乌斯·塔伦特》（1776）和席勒的《强盗》中均有体现。

克林格的社会立场更加尖锐地表现在《狂飙与突进》（1776）一剧中，整个文学运动的名称就是由该剧的名称而来。剧中的主人公韦尔德（意为"狂暴的、野蛮的"）自愿选择了这个名字，他被派往北美。在为个人幸福而奋斗的同时，他逐渐成为那里解放战争的参与者。克林格以这种形式反映了德国社会先进人物中对北美所发生的事件，对十八世纪第一次革命战争的兴趣。

戏剧《施蒂尔波和他的孩子们》（1777）构思最为大胆，其主人公雷纳尔多发动人民举行反对公爵暴政的起义。遗憾的是，革命思想没有得到有足够说服力的形象体现。该剧像对话体的论文，在舞台上没有获得成功。克林格在随巡回演出剧团漫游两年之后，于 1780 年离开德国，到彼得堡谋职。在后来的几年中他保留了青年时代的爱好，写过几部小说。其中最重要的是匿名发表的小说《浮士德的生活、事业和进地狱》（1791）。克林格非常自由地运用了这一著名传说的情节框架。浮士德和魔鬼周游封建欧洲各国的幻想旅行使作者得以展示罪恶、残酷、背信弃义、虚伪、叛卖等完整的画面。在描写历史人物（法国国王路易十一世、教皇亚历山大六世）的同

时，克林格让自己的主人公同德国的公爵、大臣、法官、修士和修女们发生冲突。浮士德曾经多次认为，他已经看到了卑鄙和罪恶的界限，但发生了新的遭遇，原来，并没有什么界限——恶有多副面孔，而恶人是有本事的、恬不知耻的，对它们来说，不存在任何道德障碍。小说中谈到了对人类本性缺陷的阴暗的、近乎斯威夫特式的思考。

克林格的文学经历是很坎坷的。他在俄罗斯任职时，不得不将自己的文学活动和自己对狂飙突进派思想的忠诚隐藏起来。在身为军事和国民教育系统中的高官时，他在亚历山大一世统治的最初几年得到过一些自由派大臣的支持，而在反动派的压力下于1820年被免职，并于1820年被迫退休。

219·

在战后[1]的年代里，克林格的晚期创作成了研究者们持续关注的对象。在一系列著作（首先是在O.斯莫梁的著作）中，以前关于克林格在沙皇机关任职时背弃了青年时代理想的说法被否定了。他在俄罗斯创作和匿名出版的小说《贾法尔·巴尔梅克的故事》（1792—1794）、《大洪水前夕的旅行》（1795）等，如今被看作属于德国启蒙运动晚期的作品。

狂飙突进派戏剧的另一种类型在雅各布·米夏埃尔·赖因霍尔德·伦茨（1751—1792）的创作中得到了体现。他的戏剧与市民剧的传统相接近，再现了德国生活的真实特点。在贵族军官家庭中被当作奴仆看待的家庭教师的命运（《家庭教师》，1774年），成了军官的背信弃义牺牲品的一个普通姑娘的故事（《士兵们》，1776年），帮助观众直观地认识到在德国享有特权地位的军人阶层的精神贫乏和道德堕落。

有许多理论和批评著作出自伦茨的手笔，他在这些著作中论述了德国戏剧的任务。人们对他的《论戏剧》（1774）表现了极大的兴趣，在该书中他反对艺术上的模仿原则，否定建立在对古希腊罗马戏剧的表面理解基础上的古典主义规则。伦茨批评亚里士多德对悲剧中的人物性格评价不足，并把文章的人道主义热情同这一点联系起来——要求完整地描写人的个性。“我们想在古代人仅仅看到不可避免的命运及其隐秘影响的地方看到人。或许先生们，你们害怕看到人？”——他就这样说出了德国作家面临的任务。

伦茨捍卫“狂飙与突进”运动美学中最关键的东西，即要求具有特点的艺术，要求塑造真实生活环境中的具体形象。“我珍视具有特点的艺术”，

---

① 指第二次世界大战。——译注

他写道，“哪怕这是一位讽刺画家，也要好过理想艺术十倍，因为正像一位天才能够做到的，准确真实地描写人物要比花十年时间仔细度量，而归根结底只存在于画家头脑中，最后由他塑造出来的那种美的理想要好得多”。伦茨将莎士比亚的主人公与他称之为“肥皂泡”和“修辞格”的高乃依和伏尔泰的主人公进行对比。与此同时，他兴奋地对卢梭给予好评，他认为卢梭“吐露了自己心灵的最准确的体验”。

伦茨的抒情诗天才明显地表现在他早期和他在斯特拉斯堡的经历有关的诗篇中。他的爱情诗受到弗里德里卡·布里翁的鼓舞，青年歌德也曾献诗给她。研究者很难分辨保存在弗里德里卡家中笔记本上的诗——哪些是伦茨写的，哪些是歌德写的，这足以证明伦茨诗歌语言水平之高。不过，在伦茨的抒情诗中更加有力地表现了民间诗歌的格调。

伦茨生命的最后几年是在莫斯科度过的。所保存的《鲍里斯·戈杜诺夫》剧本的片段足以证明他对俄国历史的兴趣。

在按市民剧传统写成的剧作中还得提及亨利希·利奥波德·瓦格纳(1747—1779)的剧本《杀婴女人》(1776)，这部戏剧在情节上与伦茨的《士兵们》很接近。先是受人引诱，后又遭人遗弃的姑娘由于害怕社会的羞辱而杀死自己私生子的故事吸引了许多狂飙突进派作家，他们认为，是社会本身将年轻的母亲推向犯罪。

格廷根“林苑派”联合了大多数诗人；他们的偶像是克洛卜施托克。“林苑派”历史上的一个生动事件是庆祝克洛卜施托克的生日(1773年7月)，在庆祝会上把他作为一位民族斗士来歌颂，将他与维兰德作对比——格廷根“林苑派”对维兰德持否定态度，仿佛他是与德国文化格格不入的诗人。1770年在格廷根发行的《缪斯丛刊》成了“林苑派”的机关刊物。在组织上领导“林苑派”的福斯积极参与了刊物的发行工作。

农奴的孙子，约翰·亨利希·福斯(1751—1826)非常了解农民的贫穷和烦恼，他整个一生都是一位坚定的民主主义者，“也许，他是德国作家中继莱辛之后最伟大的公民”(歌德)。

福斯赞同关于比较和平地解决农村社会矛盾的幻想，不过，他对现存秩序也提出了尖锐和大胆的批评。他最喜爱的体裁是田园诗，他的三首田园诗中特别著名的是长诗《路易斯》(1795)。在福斯的笔下这一体裁常常失去了田园诗的特性。比如，其“乡村田园诗三部曲”的第一部分(《农奴》，1776年)讲述了容克地主的背信弃义，他欺骗了农民米歇尔。愤怒的米歇尔威胁说要放火烧掉地主的庄园……

福斯翻译了许多古希腊罗马作家的作品，其中有阿里斯托芬、维吉尔、贺拉斯、普罗佩提斯。他的译著《奥德赛》(1781)和《伊利亚特》(1793)得到 ·220

广泛的承认，在这些译著中不仅表现了他卓越的诗歌才能，而且表现了他对古希腊罗马时代文学的深刻理解，表现了他的赫尔德的历史主义。

格特弗里德·奥古斯特·毕尔格（1747—1794）是格廷根“林苑派”中最重要的诗人之一，也是这一时期最杰出的德国诗人之一。他于1773年写的叙事谣曲《莱诺勒》和《野蛮的猎人》不仅在德国享有很高的声誉，而且声名很快便远播德国以外。转向叙事谣曲体裁本身就同毕尔格坚定不移地确立诗歌的民间口头创作传统有关。

在叙事谣曲的虚幻情节中反映了当代尖锐的社会问题。例如，在《野蛮的猎人》中毕尔格揭露了地主的横行霸道和残酷无情，在叙事谣曲《陶本海因的一位牧师的女儿》中讲述了一个杀婴女人的故事（这个问题很快便在其他狂飙突进分子那儿获得了戏剧性的解决），虽然带有若干情节剧的风味，却像抒情诗一样激动人心。《莱诺勒》同样相当感人地描述了一位在战争中失去丈夫的女子的痛苦，并以指责上帝允许不公现象存在的形式，表现了她的愤怒。

德国诗歌还未曾见过像《农民致暴君殿下》（1776）这首诗那样，代表被压迫人民进行如此直率、如此公开的揭露。毕尔格整个一生都坚持民主信念，始终一贯地支持法国各个阶段的革命。

毕尔格的诗歌遗产是多种多样的。他的许多爱情诗以真挚的感情和轻松的幽默见长。诗歌中带有民间诗歌传统的印记。毕尔格在其《论民间诗歌》（1776）一文中最充分地表达了自己的美学观点。同其他狂飙突进分子一样，他反对规范的美学，反对以“理性和机智”为基础的诗歌。“学会把人民作为一个整体来理解，要能够掌握其想象力，”毕尔格说道，“那样，你的歌就既能鼓舞纺车旁的普通姑娘，也能鼓舞梳妆台前的夫人。”他抱怨道，民歌迄今一直都受到轻视，并希望在德国人中出现自己的珀西，他便能够将德国诗歌的宝库变成人民的财富。

毕尔格的杰出贡献是确立了文学的人民性思想，他在广阔的背景上把文学理解成是论证文学的民主性内容和回归口头民间创作传统。

根据德国作家鲁道夫·埃利希·拉斯佩（1737—1794）的同名书写成的幽默奇遇小说《闵希豪森的旅行和冒险》[①]（1786）就出自毕尔格的手笔。用英文出版的拉斯佩的这本书则是根据一本匿名德国文集而编写的。

---

① 全称《闵希豪森男爵的陆地、海上神奇旅行、征战和快乐的冒险》。——译注

克里斯蒂安·弗里德里希·丹尼尔·舒巴特(1739—1791)曾单独地进行反对德国封建制度的斗争。1774—1776年,他首先在奥格斯堡出版,后来又在乌尔姆出版了《德意志纪事报》。舒巴特运用各种各样的体裁——寓言、譬喻性醒世故事、奇谈逸事、生活速写、对话,善于挑选报纸新闻,创办了一家与十八世纪的传统道德说教周刊不同的、具有鲜明反对派政治倾向的期刊。在《德意志纪事报》的版面上,可以读到有关争取农民权利的残酷性;有关可怜的中学教育的状况;有关愚昧、迷信,有关当今权贵人士道德堕落等信息。"你们想了解炮灰近期的价格吗?"报纸在揭发当权者向国外贩卖士兵的罪行时发问道。

舒巴特的揭发招致了德国当权者,其中包括符腾堡公爵的仇恨,他下令将其诱骗到自己的领地上。1777年,舒巴特被投进监狱,他在狱中被监禁了十年。

舒巴特的诗歌创作面貌多样。他的许多抒情诗是按民歌传统写成的,其主人公是乡村的男女青年。舒巴特在诗歌中继续发展《德意志纪事报》的暴露性题材(《海岬之歌》,1787年)。愤怒的揭露诗歌《王公墓室》(1781)是伤感主义哀诗体裁的独特变体,该诗发表后,又延长了他的刑期。作者的自传《舒巴特的生活和思想》[1](1791—1793)反映了在多年的痛苦煎熬下深化了的疲劳状况和宗教情绪。

"狂飙突进"时期,不仅德国诗歌和期刊作品的发展成果卓著。正是在这些年里,形成了德国长篇小说的基本特点,在小说中感伤主义的特点与启蒙主义、现实主义的特点交织在一起。 ·221

十八世纪以前德国散文的经验是微不足道的。维兰德的小说是假设性的——作家故意给激动人心的问题披上一件古希腊罗马的或东方的外衣。盖勒特的道德教诲和感伤主义小说《瑞典伯爵夫人G的生平》(两卷本,1746—1748年),约翰·蒂莫托伊斯·赫尔梅斯(1738—1821)的《索菲娅从梅梅尔到萨克森的旅行》(五卷本,1769—1773年),索菲·利阿洛什(1731—1807)的《施特恩海姆姑娘的故事》(两卷本,1771年)等,以及仿照斯特恩风格写成的整个幽默感伤的小说潮流,都未能对德国散文的形成产生重大影响。它们遭到了同时代人的讽刺和嘲笑。

狂飙突进者们勇敢地翻开了德国散文史的新的一页:他们创作的小说对生活具有深刻的洞察力,能提出当代重大的社会问题。这不仅是指克林

[1] 全称《舒巴特的生活和思想——他本人在狱中写成的》。——译注

格的《浮士德的生活、事业和进地狱》和歌德的《少年维特之烦恼》，而且还包括其他作品，它们的作者都给自己提出了较为简单的任务。

卡尔·菲利普·莫里茨（1756—1793）的小说《安东·赖泽尔》（四卷本，1785—1790年），正如扉页上所注明的，是一本"心理小说"，也应当属于与"狂飙突进"时代有关的德国散文的重要现象。作者在前言中明确地指出："也可以将它称为传记，因为大部分观察都取自真实生活。"我们面前出现的是一个年轻人的故事，他非常艰难地为自己开辟着生活道路。手工业者生活的画面对读者来说是新鲜的，它展示了主人和劳动者之间形成的各种社会关系。小说的主人公安东，十三岁上就成了一家制帽厂的学徒，根据切身经历了解了这些关系。莫里茨成功地展示了沉重的强迫劳动；但是同时——按照卢梭的《爱弥儿》的精神——小说的主人公又为自己的劳动而自豪，正是劳动帮助他赢得了个人的尊严。在小说中常常可以碰到教育人的启蒙信念和严酷真实的实际环境，它们对主人公生命的每一阶段都发生影响。莫里茨成功地创造了平民方式的德国"教育小说"，与歌德的《威廉·迈斯特》有很大不同。歌德在作比较（当然，不是比较主人公的生活，而是比较自己和莫里茨的生活）时，本人也承认这一点。"他对我来说，仿佛只是个被命运侮辱和忘记的小兄弟，然而命运却恩待和帮助了我"。

《安东·赖泽尔》是不应该被忘记的，不过，学院派的德国批评界首先缩小了它的作用，只是把它看作是莫里茨的自传。当代的进步思想恢复了莫里茨在十八世纪德国文学中的地位以及他这部小说的意义，认为它真实地再现了当时德国生活的情景。

当年另一部几乎被忘记的小说是弗里德里希·海因里希·雅各比（1743—1819）的《爱德华·阿尔维尔书信集》（1766），它描写了"狂飙突进"时期一个年轻人的故事。在这部书信体小说中几乎没有行动，但是却令人印象深刻地描述了七十年代的情绪和精神需求，即崇拜感情和天才，鄙视冷静的理智，以及对大自然的卢梭式的领悟。同时代人在该作品的主要人物、"狂飙天才"爱德华·阿尔维尔身上看到了真实的原型，那就是年轻的歌德，雅各比是歌德的朋友。

同时代人赋予了雅各比这位情感散文大师以应有的地位。在《阿尔维尔》中，书信风格出色地描述了每一个通信参与者的性格，比如爱德华的复杂思维过程在句子结构和书信布局中得到了体现；柳齐亚写得比较激动，不过比较简略、私密。弗里德里希·施莱格尔称雅各比的散文"不仅优美，而且富有天才——生动、睿智、大胆，同时又像莱辛一样清晰"。

约翰·雅各布·威廉·海因泽（1746—1803）在小说《阿丁海洛和幸福岛，十六世纪的意大利小说》（1787）中别出心裁地将冒险故事同绘画论文

结合起来。在主要人物的故事中可以看到教育小说的特点,而该书的最后几章描写的是“幸福岛”,即一个社会乌托邦。有时人们也谈到作者的败笔:他堆砌了各种各样不同性质的材料,却不善于将它们作必要的统一。但是在海因泽的这种布局杂乱无章、叙事没有条理的风格中却以独特的方式折射出“狂飙突进”的两个时代。

在主人公的性格中融合了“狂飙天才”和文艺复兴时代人物的特点。他聪明、坚毅,充满青春的魅力。他是一位画客和非凡的艺术鉴赏家,但是对生活的乐趣,对享乐评价更高。他充满时代的动荡精神,准备不假思索地、冒失地去同海盗作战,建立功勋。另外一次,他冷静地考虑了自己的每一步骤,准备去杀死可恨的敌人,最终在热闹的婚礼上用匕首行刺实现了自己的目标……在这次冒险行动前夕,他自言自语,就像克林格或者卡尔·穆尔的主人公口中说的话那样:“生命给了我什么,它遭到了奴役,忍受了不公,忍受了屈辱的、残忍的不公……啊,如果像我这样的人多一些,我们这一代人很快就能削弱压在我们头上的暴君的气焰。” ·222

海因泽本可以选择席勒也采用的格言“向暴君冲去吧”作为小说的卷首语。不过,他与席勒不同,主人公行动的主旨是将一切受官方道德束缚的人解放出来,是鼓吹享乐。

海因泽在小说的结尾处特别明显地揭示了其社会意义:英雄们离开意大利,是为了到“幸福岛”寻求自由和幸福。这部宣扬个人自由的小说突然以一曲歌颂自由人集体的颂歌而告结束。为了耕耘自己的花园,阿丁海洛和他的朋友们不单是像伏尔泰的天真汉那样避开了混乱世界的苦难,他们还建立了共和国,并有可能思考将整个希腊从土耳其奴役下解放出来的问题。

在小说的结尾处,我们遇到了新的、社会乌托邦的问题,即感知古希腊时代。一群年轻人在希腊的帕洛斯和纳科斯岛建立自由的共和国,仔细地、批判性地评判古代思想家的遗训。他们研究利库尔戈斯[①]的《共和国》和亚里士多德的《政治学》,不过与此同时他们否定了柏拉图把公民分成不同阶级的做法,根据这种分法,一个阶级占据了体面的职位,而另一个阶级在从事耕作。他们确定了财产公有制,在这个问题上年轻人也不同意亚里士多德的主张,“我们觉得,一个对当时已知的所有共和国进行深入研究的人在这里不能完全摆脱自己的教育偏见。”

“幸福岛”的公民把基督教换成了多神教对自然的崇拜。尽管所描述的

---

① 传说的斯巴达立法者(公元前九世纪—前八世纪)。希腊人认为,斯巴达的社会制度和国家体制均是他制定的。——译注

理想比较天真、存在矛盾(例如,“共和主义者”实施海盗式的武装袭击,并且认为,军人的功勋可以预防他们精神萎靡和无所作为),但这部小说不仅在德国文学史上,而且在德国乌托邦思想史上都占有重要地位。

海因泽的散文在风格的表现力上与克林格和青年席勒的戏剧很接近。作者对所描写对象的态度充满情感,引人注目,主人公的语言也动人心扉:“我在天国里!——主人公高声说道。——我们像一对雄鹰,翱翔在广阔的天空!”

海因泽在描写艺术珍品方面是一位大师。毫无疑问,他成功地使读者熟悉了意大利的艺术宝库,因而,看完《阿丁海洛》的人都有这样的感觉,他到过书中所赞扬的那些美术馆。

十八世纪后半叶,对许多德国作家(从莱辛到瓦肯罗德)来说都明显地转向了造型艺术,以便提出令他们激动的美学问题。因而在小说《阿丁海洛》(以及他早期的《寄自杜塞尔多夫美术的书信》,1776—1777 年)中,海因泽形成了自己的纲领性原则。海因泽对同温克尔曼论战表现了极大的兴趣。海因泽热情拥护文艺复兴时代鲁本斯的艺术和意大利的绘画,他首先与认为古希腊罗马艺术是一种标准的思想论争。用他的话说,拉斐尔之所以伟大,不在于他曾经向希腊人求教,而在于他按照自己的方式掌握了大自然。海因泽也否定了温克尔曼关于古希腊罗马艺术“静穆的伟大”的论点,否定了他所作的平静状态下的大海的比喻。我们在《阿丁海洛》中读到这样的话:“相反,对于大海来说,运动是最自然的,而且,风暴中的大海当然要比平静中的大海更美丽。”海因泽是德国理论家中最早指出教会危害性的人之一,教会曾使文艺复兴时期的画家处于从属地位。于是海因泽由此按照“狂飙突进”运动的美学精神做出结论:“天才生活于自由的大自然之中,因而谁想支持他,就应首先给他以自由。任何强制都会局限和压迫自然,在这样的情况下它就不可能表现出自己全部的美。”

9. 年轻时代的歌德

伟大的诗人和思想家——约翰·沃尔夫冈·歌德(1749—1832)创作中最光辉的阶段之一与“狂飙突进”运动有关。正是他,位于“莱因天才”之首,创作了最杰出的艺术作品,赢得了全世界的承认。青年歌德的创作努力,以及稍后几年里青年席勒的创作努力,赋予“狂飙突进”运动的美学发现以特别的分量,并使他们的声名远播德国以外。

223· 在歌德早年(莱比锡,1765—1768 年)的抒情诗和戏剧创作中,留下了阿那克里翁诗派的影响(《呐喊》、《新婚夜》,戏剧《恋人的任性》,1768 年),

在这些年里诗人还处于探索独立道路的阶段。当文学史家谈到青年歌德的时候，他们指的是始于斯特拉斯堡（1770 年 4 月），而终于应萨克森魏玛公爵的邀请（1775 年 9 月）迁居魏玛的五年时期。这是诗人的天才得到罕见的迅速发展的岁月。

早在斯特拉斯堡（他在该市生活到 1771 年 8 月）的时候，他就以其大胆的构思、多才多艺和独到的创作立意令同时代人感到吃惊。"这位二十五岁的英俊青年从头到脚都洋溢出天才、力量、威严，有一颗充满情感的心，充满着火一样的热情，好似长着一对雄鹰的翅膀"，海因泽曾于 1774 年这样写道。歌德在斯特拉斯堡遇见了赫尔德，从他那儿接受了许多革新思想——历史主义、民族文化的观念、对莎士比亚的兴趣。在七十年代初的一些文章中他发展了与赫尔德相近似的思想。在批判性地评价与他同时期的德国文学时，歌德认为它的主要弱点是民族内容不足。像其他"狂飙突进"分子一样，他谴责标准美学和模仿原则。在一篇纲领性文章——《论德国人的建筑艺术》（1773）中，歌德歌颂了德国的哥特式建筑，认为它是最富有成果的民族传统之一，并满怀尊敬地列举了文艺复兴时期一些德国建筑师的名字。《纪念莎士比亚生日》的讲话是歌德对这位英国戏剧家崇拜的最充分的表示，"狂飙突进"时期就确立了莎士比亚的地位。歌德对莎士比亚塑造典型人物的艺术非常叹服："是的，莎士比亚可以和普罗米修斯媲美！他以普罗米修斯为榜样，一个特点一个特点地塑造出自己的人物，不过是以宏大的规模……然后，他用自己天才的精神使他们复活。"歌德认为，正是莎士比亚塑造的典型人物成了古典主义拥护者的绊脚石。歌德认为，这些典型人物之所以伟大，就在于他们有强大的生命力："……自然，大自然！有什么能比莎士比亚的人物更自然呢？"歌德在整个一生中都对莎士比亚怀有浓厚的兴趣，他的小说《威廉・迈斯特的戏剧使命》和《威廉・迈斯特的学习时代》，以及论文《莎士比亚，高深莫测》（1813—1816）都证明了这一点。在转向莎士比亚时，歌德绝对不主张在一切方面模仿这位英国戏剧家的榜样。诗人向当时的德国文学提出了一系列具体任务，十八世纪的杰出启蒙者，首先是莱辛，已经做好了完成这些任务的准备。歌德高度评价莱辛的剧本《明娜・封・巴尔赫姆》，认为贴近生活是其突出的优点。

当然我们也应注意歌德后来在其自传中提到的关于少年时代法国启蒙运动对他的影响。"狂飙突进"分子不接受法国百科全书派的唯物主义。歌德说过，霍尔巴赫的《自然体系》令他懊恼，因为，按照他的说法，在这"寂寞的无神论的昏暗中"，大地和天空都消失了。他谴责这种哲学中的"形而上学"，诗人用这个术语表示抽象、概念的公式化，并用"活的知识"与之作对比，浮士德追求和奋斗史中最充分地体现了这一点。不过，在他对狄德

罗的崇高评价中并没有反映出对法国唯物主义的怀疑态度，他把狄德罗的名字与卢梭并列："他们给我们指引方向，让我们贴近自然"。因此，这位德国诗人之所以提到狄德罗和卢梭，与其认为要把他们区分开，倒不如说是在把他们统一起来，以便让他们一起为争取艺术贴近生活起作用。

青年歌德的美学探索范围异常广阔。为了克服阿那克里翁派的影响，他借鉴各种传统，既借鉴德国传统，也借鉴外国传统。汉斯·萨克斯的独到的民族特点引起了诗人的注意。歌德甚至采用他最喜欢的诗歌，所谓工匠歌曲。

在颂歌体裁方面，他继承了克洛卜施托克的风格，但在更大程度上他尽量去掌握品达罗斯的风格和手法，独特地将神话形象和高尚的词汇同狂飙突进派的情感力度和卢梭对自然的领悟结合起来(《漫游者的暴风雨之歌》)。

诗人歌德以各种文学传统充实自己，获得了自己独特的格调。歌德的爱情抒情诗和风光抒情诗，以及他的祝酒歌的感人和质朴是令人倾倒的。这是首次在德国诗歌中发现了朴实的，同时又是丰富、准确的词汇，以便用民族的色调来表达大自然，动人地讲述人的生活，反映猎人和旅人的思想和情绪。

青年歌德的抒情诗以其文艺复兴时期的血气方刚、清新开朗和活泼愉快的处世态度而令人倾倒。

224 · 胸中怎么装得下
这样的兴奋！
看吧！听吧！
呼吸吧！生活吧！
——《五月的歌》

狂飙突进者歌德的戏剧作品首先是作为他坚定不移的、不平静的探索的文献而呈现出来的。F. 雅各比称他的这位朋友为"狂人"。歌德从一种构思转向另一种构思，他的笔尝试各种戏剧体裁，寻找各个时代的英雄，传说中的英雄和历史上的英雄(普罗米修斯、恺撒、穆罕默德、博马舍)，以汉斯·萨克斯的精神写出了谢肉节戏剧，戏剧形式的嘲讽摹拟作品、笑话、讽刺作品。

歌德坚决不接受周遭的贫乏，他一直在寻找真正的英雄，性格和意志上都积极主动的英雄。在没有写完的一部戏剧(1773)的独白中，他笔下的普罗米修斯是不可驯服的、无所畏惧的、充满自尊的。然而歌德不仅描述了

对抗和斗争的热情，而且描写了创造力的伟大。他的普罗米修斯是艺术家、创造者和工匠："我在这里坐着，按自己的模样塑造和自己一样的人；为了受苦和哭泣，为了享乐和开心——像我一样蔑视宙斯吧！"

在寻找英雄过程中，诗人转向十六世纪的巫师浮士德的故事。《浮士德》(1773—1775)的早期版本，即所谓的《最初的浮士德》，多方面地反映了产生"狂飙突进"运动的氛围。浮士德的头一句独白渗透着突进派的热情——他不妥协地激烈地否定陈腐的经院式科学。浮士德宣布自己与大地精神(神灵)同等的大胆尝试和在不可理解的大自然的巨大威力面前孤立无助的悲剧感是激动着"狂飙天才们"的诸多冲突之一。这个插曲集中地体现了突进派反叛的悲剧性特征，就像在克林格和青年席勒的作品中所表现的那样。

在浮士德和梅菲斯托费尔之间的冲突在戏剧中没有成为主要冲突，这里没有"天堂序曲"，没有决定第一部分最终版本哲学意义的结盟场面。位于前景的是马格丽特的故事。但在突进派中流行的题材在《最初的浮士德》中得到了完全不同的解释。伦茨、瓦格纳、毕尔格笔下的女主人公，是受引诱、受欺骗的姑娘，是背信弃义行为的牺牲品。而马格丽特的形象与情感哲学和卢梭对自然的崇拜有关。对于浮士德来说，就像对于维特和夏洛特一样，马格丽特是大自然的体现。

历史剧《铁手骑士葛兹·冯·贝利辛根》(1771年和1773年两次校订)不仅在德国，而且在欧洲文学中都是创新的。与宗教改革和农民战争时代有关的那些事件的广阔场景、代表那个时代各个阶层的许多色彩鲜明的剧中人物、与其他人物的命运错综交织的主人公(他在戏剧故事中作为一个焦点，集中着时代的各种对立势力)，所有这一切都是第一次呈现在德国舞台上。歌德创造性地理解了莎士比亚的史实记述故事和悲剧作品。

无论是情节、题材还是主人公，都是崭新的。转向十六世纪的暴风雨年代，挑选发动起义反对公爵政权暴力的小领地骑士葛兹·冯·贝利辛根这个主人公本身就是大胆的举动。对公爵——班贝格的主教的宫廷的描写，在揭露的力度上不亚于七十年代莱辛的最尖锐的政治剧《埃米丽雅·伽洛蒂》。阿德尔海尔达，这个公爵的亲信、邪恶女人的形象的某种明显的独特性并不妨碍作者揭露宫廷道德和公爵政策的典型的特点。阿德尔海尔达在厚颜无耻、阴险狡诈及残酷无情方面都超过了莱辛笔下的宫廷的马利内尔。

只有在"狂飙突进"运动的少数剧本中人民才表现出积极的力量。歌德将起义农民推上了舞台。在他们的威严的性格中并不是所有的东西都能引起诗人的好感。人民愤怒的力量令他害怕。但在剧中没有对暴力作抽象的谴责。他剧中的主人公——诚实、高尚的葛兹——挥舞着剑，于是歌德把这

场反对不公正行为的武装斗争诗意化了。

葛兹为恢复皇帝和骑士之间的某些宗法关系而进行着这场反对公爵的斗争。但这是当时许多诚实人的历史迷误,歌德真实地描写了当时政治冲突的混乱局面,许多特点超过了浪漫派的艺术发现,超过了司各特的创新。与此同时,歌德在描写十六世纪的戏剧中加入他自己所处时代的思想和主题。他笔下的主人公颇像七十年代的"狂飙天才"。他的悲剧是孤军奋斗者的悲剧,命运颇像克林格或青年席勒笔下的主人公的命运。在葛兹身上质朴性格和宗法关系都被诗意化了,在英雄之死这场戏中甚至借他的口说出了与大自然融合的思想,歌德离奇地将卢梭和赫尔德的思想同十六世纪225 ·的生活真实结合起来了。同时,在戏剧结尾处,他仿佛将时间向前推移了。葛兹说了一句面向未来的话:"'我把你留在了荒淫的世界上,'他对妻子说道,'欺骗的时代就要到来,欺骗享有充分的自由。恶棍将要施展手腕,诚实的人将陷入他们的罗网。'"读者们请想一想,这些话适合不适合你们的时代。

书信体小说《少年维特之烦恼》(1774)使歌德享誉世界。其主人公是来自第三等级的年轻人,他挣扎在充满无知和偏见的社会里。他在与自然的接触中寻求宁静和欢乐,沉醉在荷马史诗的宗法世界里,在对夏洛特——一个诚实质朴的姑娘的爱情幻想中寻找不牢靠的庇护所,这个姑娘对他来说也是大自然本身素朴和率真的体现。

在取材于德国真实生活的小说中歌德放弃了反叛英雄。但在维特身上仍然有"狂飙天才"的反叛精神。同那个时代的其他文学主人公一样,这是一个具有鲜明个性的人,他在确立自己个性、自由的大写的"我"的过程中充满疑惑和不满的折磨,他寻找着摆脱折磨的出路。

书信体的小说形式能够深刻地揭示主人公的情感世界,展示其领悟和理解德国真实生活的复杂过程。这是一部感伤的、心理的,同时又是社会的小说,小说中出现了社会生活的准确细节,以及一系列暴露社会矛盾的情节。小说修订本的开头越来越经常地响起了愤懑的声音。"周围晃动着各式各样小人物"的社会令主人公感到愤怒。在谈到他到公使办公署服务后所厕身于其中的官吏们时,他说:"为了一点小小的功名心而你争我斗是何等的残酷;所有的人都在观察,所有的人都在窥视,仿佛彼此都要超过对方哪怕一步也好。"维特充分地体验了地方显贵的傲慢,饱受屈辱的他被迫辞职。在同官方社会的冲突中加剧了他的孤独感。小说的结尾提到了莱辛的《埃米丽雅·伽洛蒂》,这是一个有重要意义的细节,它强调了主人公悲剧的社会意义。

"狂飙突进"思想不仅在小说中得到了最鲜明的体现,而且还得到了重

新理解和批判性的评价。在小说的第一部分,维特整个儿被卢梭的幻想所俘虏,他真诚地、始终不渝地把大自然的理想同周围世界的残酷无情对立起来。但现实的经历打碎了这一幻想。在第二部分里,维特手中拿的是莪相的《哀歌》,而不是《荷马史诗》。和谐被打破了,狂飙突进派的个人主义完全受到了怀疑:崇高理想的载体——高尚的个人,在孤独中显得软弱无力。

在这个意义上,维特是十九世纪欧洲文学中年轻人形象的早期先驱:许多浪漫主义者和批判现实主义者的作品中的所谓"多余人"与维特有着继承关系。

小说《少年维特之烦恼》是新时代德国文学的第一部得到国际性反响的作品。但是它在不同的国家和不同的社会环境中的理解是不同的。小说的基本冲突被解释成浪漫主义的,即以十九世纪初的文学环境来加以解释。这种解释很典型,例如,法国的诺迪耶就持这种解释。

感伤主义的剧本《施泰拉》(1775)在富有感染力的情绪,以及情感的充分表达方面接近于《少年维特之烦恼》,这是歌德剧作中最具动感的作品之一。大约经过五年之后,在德国舞台上便确立起与平淡无味的说教相结合的感伤主义市民剧的地位(A. B. 伊夫兰,A. 科采布)。而《施泰拉》的冲突性质和风格完全属于另一种类型。剧中用"崇高的",即在卢梭和狂飙突进派的词义上为情感作了辩护。该剧的主人公费尔南多的形象是在突然遇到两个女子(施泰拉和蔡齐丽娅),又先后抛弃了她们的情况下展现出来的。他对这两个女子中的任何一个都喜欢,都怜爱,而她们也都爱他,在认为自己的情敌更有权得到他时,愿意牺牲自己的幸福。终场时所有三个人都在蔡齐丽娅"我是你的人"的欢呼声中相互拥抱。

这是对官方道德的极其勇敢的挑战,舞台上从来没有出现过这样的形式。1806年歌德以另一种形式的结局上演了《施泰拉》:费尔南多和施泰拉两人自杀了。

小说《威廉・迈斯特的戏剧使命》(1777—1785)在塑造当代人形象方面迈出了新的一步,歌德对该剧的创作是在他迁到魏玛一年半之后开始的。威廉・迈斯特对歌德来说是新型的主人公。这不是反叛的普罗米修斯,但也不是消极的幻想者维特。威廉像青少年一样的坚强、充满活力,在当时条件确实许可的情况下,作为一个戏剧改革者,努力为社会谋利益。 ・226

小说女主人公之一(雷蒂夫人)的原型是著名的德国女演员——卡罗利娜・诺伊贝尔。但在威廉的形象中作者尽力表现了更大范围的改革者的形象。歌德希望出现德国的莎士比亚(主人公的名字"威廉"本身就暗示了这一点),德国的剧作家和德国的戏剧活动家,其使命是为民族戏剧奠定基

础，这种戏剧的计划在莱辛的《汉堡剧评》中已经有了描绘。

小说《威廉·迈斯特的戏剧使命》从年代上看已经超出了“狂飙突进”运动的范围，基本上完成于歌德1775年迁到魏玛之后。不过在思想和题材方面仍继承了青年歌德的创作路线，这条路线与探索真实描述德国的社会生活，并体现在其创作于“狂飙突进”运动前的戏剧《同谋犯》(1768)和感伤主义戏剧《施泰拉》中，而在关于维特的小说中表现得最为明显。整个来说这条路线在歌德的创作发展中没有成为中心的路线，而后来，从魏玛古典主义立场出发，又被完全否定了。小说《威廉·迈斯特的戏剧使命》不仅没有完成，而且在作者生前也没有发表(手稿于1910年发现)。九十年代末，歌德为了创作另外的小说，回到了威廉这个形象。

“狂飙突进”时期在歌德漫长的六十五年创作生涯中是短暂的。但按照文学史家的说法，“青年歌德的非凡现象”在德国文学和世界文学中形成了整整一个时代。歌德大胆地为抒情诗铺设了新的道路，创作了深深地铭刻在人民记忆中的诗歌杰作。戏剧《铁手骑士葛兹·冯·贝利辛根》超过了浪漫主义时代的历史体裁作品。W.司各特从把这个戏剧翻译成英文开始走上了自己的创作之路绝不是偶然的。在谈到小说《少年维特之烦恼》的意义时，托马斯·曼写道：“看来，似乎各个国家的读者都在悄悄地、不知不觉地期待着德国有个尚未出名的年轻公民的书问世，这本书能产生一个变革，为整个世界潜藏着的夙愿打开一道门。”《最初的浮士德》虽然还没有出名，但已经为歌德未来的伟大创作勾画了一个轮廓。

莱辛为德国文学提出的任务正在解决：在一个制度中仍保留着中世纪残余的分裂国家里，青年歌德的创作成就标志着民族文化的统一。歌德依靠其他国家，首先是法国和英国的文学创作经验，继承、发扬了欧洲启蒙运动的思想，并把它提高到了一个新的水平。

10. 年轻时代的席勒

八十年代初，即在投入因“仇恨暴君”而发起战斗的那帮人的组织解体之后，弗里德里希·席勒(1759—1805)举起了“狂飙突进”运动的旗帜。歌德生活在魏玛，并将几乎全部时间献给了行政工作。克林格(1780)和伦茨(1781)离开德国到俄国去了。舒巴特身陷囹圄。瓦格纳已经不在人世。青年席勒的三个剧本(《强盗》，1781年；《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》，1782年；《阴谋与爱情》，1783年)不仅对七十年代的德国戏剧作了总结，而且也标志着他本人在发展“狂飙突进”运动的思想形象体系中迈出了新的一步。

青年席勒的经历是艰难而又坎坷的。在这方面与他最接近的是舒巴

特。因此，在他的戏剧中，正如在舒巴特的《德意志纪事报》中那样，更加尖锐地表现了“狂飙突进”运动反叛的社会意义和政治意义。《强盗》的主人公卡尔·穆尔激烈地诅咒“黑暗的时代”、“毒蛇和鳄鱼”的时代，他希望“像太阳一样的生，像太阳一样的死”，他以普鲁塔克作品中的主人公为范本，并在这种抽象的动人性方面接近克林格的《孪生兄弟》中的主人公。然而与此同时，席勒（像伦茨和瓦格纳那样）在当时具体的社会条件下展开情节，他说出了社会丑恶的具体表现者地主、大臣、神甫的名字。席勒坚决地否定了导演达尔贝格把剧情挪到中世纪的建议。

在市民悲剧《阴谋与爱情》中更加尖锐地表现了社会特点。封·瓦尔特宰相，宫内大臣封·卡尔布，米尔福德小姐和执政公爵（他没有在舞台上出现，但经常感觉到他在场），这些都是鲜明地描写出来的社会典型，而不是抽象的恶的体现。与他们对立的是第三等级的人物，这里有米勒一家，父亲和女儿，新道德的表现者，确认自己人格尊严的英雄。对十八世纪的许多作品来说这是很突出的，年轻的席勒使自己的主人公斐迪南成为启蒙思想的传播者：斐迪南为自己的幸福而奋斗，他的根据来自卢梭的著作。

卢梭对早期席勒的影响很大，同时也有些片面。在《强盗》中就感到有不接受现代文明的主题，有对进步的怀疑态度，在《卢梭》（1782）这首诗中席勒尝试理解这位伟大思想家在当代思想斗争中的地位。对席勒来说，卢梭是一位“失去了普罗米修斯之火的可怜的侏儒们不能理解的巨人”。此处还要着重指出，卢梭是真正的基督教徒，但恰恰是基督徒们导致他走向死亡。席勒赞同卢梭旨在反对官方教会的宗教概念。按照席勒的这些信念，在《强盗》里的坏蛋弗兰茨·穆尔的许多罪恶中列举出不信神这个罪名也就不难理解了。宗教主题在著名的颂歌《欢乐颂》（1785）中也有反映。席勒将战斗的政治热情与理想主义的，甚至是宗教的观点结合起来，也具有许多狂飙突进者所固有的世界观的矛盾性。此处可以看到将他与依据斯宾诺莎的始终一贯地倾向于唯物主义的歌德分开的第一道界线。

毫无疑问，歌德在自己的创作中能够更加广阔、更加独特地把握时代的迫切问题，看到的生活更丰富，更加包罗万象。两位伟大诗人对待卢梭的态度很能说明问题。席勒较为敏锐地领会卢梭的某些思想，并且突出地反映在其主人公的对白中。对歌德来说，卢梭是非凡的人，是一位他所领悟的与时代的一切思想动荡紧密相关的人物。但歌德主要把卢梭作为艺术家来学习，掌握并深化了刻画人物性格的辩证法特点。卢梭和赫尔德帮助歌德克服了早期启蒙运动的形而上学的唯理性主义。

年轻的席勒以坦率而直露的方式表达自己的思想。在情节发展中他根据思想，而不是根据生活事实。因此席勒的人物性格多半是程式化的。



席勒的《阴谋与爱情》版画 乔多夫斯基 1786 年

“他在杜撰人物，完全不了解世界和社会，仅仅依据自己青少年时代贫乏的，然而是痛苦的经历。”（A. 西格斯）

众所周知，歌德断然否定席勒的《强盗》。这不仅是因为，歌德在此之前拒绝接受“狂飙突进”的战斗思想（此时歌德尚未写出《埃格蒙特》），而且也因为他不接受青年席勒的思维方法和他的理想。

与此同时，直露的倾向性既成为作家的弱点，也成为作家的力量。席勒慷慨激昂，热情奔放，他笔下的主人公正是怀着这样的激情捍卫人的权利，为人争取到了在世界先进戏剧舞台上的值得尊敬的地位。

政治冲突在《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》一剧中处于中心地位。这是席勒写成的第一个历史题材的剧本，也是剧作家第一次塑造争取自由的英勇斗士——主张共和者梵利那的形象，他没有《强盗》一剧所体现的自发反抗倾向。而且，个人的要求在这里受到了质疑：主人公斐爱斯柯被描写成贪图名位的人，他的实行共和制的主张变成了攫取个人权力的一个台阶。

剧本的三个版本只是结尾有所不同。在这些解决戏剧冲突的探索中反映出对当代政治问题的深思熟虑。在 1943 年发现的所谓“德累斯顿版本”228 ·中，梵利那杀死斐爱斯柯并让热那亚人对自己的行为作出判决。这样的结局要求德国观众对在舞台上发生的事件抱有敏锐积极的态度。他已经不是要人对十六世纪的热那亚的案件作出思考，而是要人对在德国专制制度条件下未来可能发生的变化作出思考。

对启蒙主义者席勒来说，戏剧是争取当代人觉醒的斗争舞台，根据他在《把舞台作为道德的学校》（1784）一文中提出的主要论点之一，戏剧能够促进国家社会舆论的形成：“是什么把埃拉多斯①如此紧密地联结在一起？是

① 希腊语对希腊的称呼。——译注

什么不可遏制地把人民引向了埃拉多斯的戏剧？不是别的，正是戏剧的爱国主义内容，古希腊精神，对国家和美好人类的宏大的、无所不包的兴趣。”

1783—1787 年是席勒创作《唐·卡洛斯》的时期。这是席勒世界观和创作方法发展中的转变时期，他开始批判性地评价自己的短暂的“狂飙突进”经历。

在《唐·卡洛斯》的创作过程中，逐渐形成了对作家的任务和戏剧目的的新观点，对事实的描写本身也在变化。席勒转向十六世纪末的西班牙不是为了再现历史的篇章。腓力二世的西班牙在他面前表现为整个封建世界的某种象征，能够比以文化闭塞的德国官邸为范例更充分、更概括地描述世纪的罪恶。对概括性艺术形象的探索导致风格的转变：古典主义的诗句替代了粗糙的散文（在《强盗》中夹杂着方言词语）。正是在《唐·卡洛斯》中最早展现了席勒的诗歌天才。

席勒的主人公也变成了另外一个样子：人道主义的理想家取代了反叛的“狂飙突进”分子，这种主人公称自己是“世界公民”、“未来一代的公民”。卡尔·穆尔亲手扼杀了为宗教裁判所的衰败而悲伤的神甫。《唐·卡洛斯》中的梅尔基施·波沙跪在腓力二世面前，哀求腓力二世赠给他良心自由。但两个人——无论是卡尔，还是波沙——都遭到失败。波沙忧伤地认定：“时代没有成熟”。

作者以事件的整个过程让人相信，波沙的人道说教之所以软弱无力，不仅仅是因为腓力不愿意接纳他，而首先是因为腓力身后有封建天主教的可怕的反动势力。

黑暗时代的虚幻智慧表现为九十岁长老——伟大的宗教裁判官的威严面貌。他以上帝的名义判定卡洛斯注定灭亡，并严厉地向腓力说出自己的反对意见：

> 您需要他干什么？
> 这个人能为您揭示什么？
> 抑或您不知道蠢人的大话，
> 他们胡说世界正在好转。

A. 西格斯的看法是正确的：“席勒笔下的伟大的宗教裁判官是万能的、凶恶的、盲目的魔鬼，他既不相信上帝，也不相信人类，他只相信自己的权力。”

舞台上出现宗教裁判官，这对戏剧家关于权力的本质，关于组成社会的各种力量的复杂的相互影响，关于统治者（开明的或残酷的）不可避免地服

从占统治地位的政治结构的思考作出了总结。就历史分析的深度来说，这出戏胜过了十八世纪的许多政治论文，它能引起陀思妥耶夫斯基的注意绝不是偶然的。

《唐·卡洛斯》中民族解放战争的题材也是引人注目的。波沙号召卡洛斯参加尼德兰人反对西班牙压迫的保卫战。对席勒来说这不仅仅是新的题材：诗人第一次开始思考群众性的人民运动在历史中的作用和地位。在完成《唐·卡洛斯》之后不久，席勒的创作活动中出现了漫长的十年停顿。他把这十年用来学习历史和哲学，自 1789 年起他开始在耶拿大学讲授世界通史。

"狂飙突进"运动是十八世纪欧洲文学中的一个光辉篇章。

十八世纪中叶法国的"百科全书派"将一批思想家和作家联合成了一个强大的组织。但这只是在广泛的意识形态基础上的合作，是启蒙主义者的某种形式的统一战线，甚至彼此差距很大；他们注意的中心不是美学问题，而是社会和哲学问题；其共同的目标是打破旧制度的思想基础。

反封建的启蒙纲领也将"狂飙突进"运动的作家们联合起来了。但他们对这个纲领的理解不断脱离他们向自己——诗人、剧作家和散文家所提出的文艺任务。赫尔德和"狂飙突进"分子的理论思想也是旨在解决这些问题的。

229· 根据民族文学发展的需要而成长起来，同时也是与其他欧洲文学的探索密不可分的"狂飙突进"运动，作为社会思想和美学思想的独特综合，是非常别具一格和富有创造性的。

它融入感伤主义这一总的潮流中，并且在这个意义上最接近于法国的卢梭主义，即形成于卢梭时代并在相当程度上受其影响的各色各样的文学现象。与卢梭主义有关的不仅是对自然的崇拜和关于自然人的思想，还有对主导体裁戏剧的美学研究；狂飙突进分子在这方面依据的是梅尔西埃的思想。

许多现象将"狂飙突进"者与英国文学联系在一起。在这方面最重要的不是斯特恩，也不是感伤主义本身，而是前浪漫主义的某些方面。对民间创作的兴趣使赫尔德与珀西相接近，年轻时代的歌德关于斯特拉斯堡大教堂的文章和对葛兹·冯·贝利辛根故事的研究反映了十八世纪文学中的新动向，即面向过去，面向民族文化。在这个意义上，英国和德国对哥特式艺术的态度的转变，也同关于意大利的但丁的争论一样，是非常典型的。

在关于维特的感伤主义小说的复杂环境中出现了麦克菲森的莪相的某些形象。这里有两个方面很重要：一方面是克服对于大多数启蒙主义者都很典型的对待中世纪时代的非历史主义的单方面否定态度；另一方面则是

坚决地摆脱古希腊罗马文学是唯一样板的观念。

到处都呈现出感伤主义在刻画人的内心世界方面所取得的巨大成就。但“狂飙突进”运动的突出之处是诗歌创作特别丰富。伦茨的爱情抒情诗，舒巴特的政治性诗歌，毕尔格的谣曲，席勒的《诗歌选》，还有青年歌德的许多充满激情的、热烈的、形式各异的抒情诗，十八世纪欧洲文学中从未见过如此迅猛的诗歌高潮。

假如将作为欧洲感伤主义诸变体之一的“狂飙突进”运动的特点说成是确立情感和对自然的崇拜，那么对天才的崇拜、反叛的个性就赋予这个运动以不可重复的独特性。

但是“狂飙突进”作家的创作与珀西和麦克菲森相联系的许多线索，未能提供把德国七十年代作家看作遵循前浪漫主义的特点而创作的证据。可以肯定的是，应当承认这些作家的作品具有战斗的、反封建的启蒙热情。

如果对于英国文学来说，十八世纪文学的后期阶段不仅出现前浪漫主义，而且还出现了地地道道的感伤主义，开始出现启蒙运动的危机，那么“狂飙突进”运动就形成德国启蒙运动的一个顶峰。

11. 魏玛古典主义　法国革命和世纪末的德国文学

“狂飙天才”在德国文学中引起的转变是异常深刻和卓有成果的。但其哲学的、社会的和美学的概念未能长久确立。这里有几方面原因。

第一，“孤身天才”的反叛没有现实的前途。最明显的是，席勒的第一个剧本以主人公的投降告终。单枪匹马的斗争不可能发展成群众性的斗争，因为德国还不具备这方面的条件。

第二，如果说“狂飙突进”的感伤主义是对启蒙运动早期阶段的唯理主义的独特反对的话，那么对感情的崇拜也很快暴露出自己的片面性，从而促使其去探索某种理智与感情的综合。

第三，描写日常生活以及平凡琐事的倾向，散文化，主人公的简单化，向市民剧的靠拢（伦茨、瓦格纳，甚至席勒），这些都在某种程度上意味着放弃启蒙主义的宏大题材，意味着与比如莱辛、温克尔曼以及“狂飙突进”者自己（赫尔德、歌德和伦茨等人）以莎士比亚为伟大榜样写作时比较，是退了一步。

“狂飙突进”运动的美学危机和对艺术地把握世界的新道路的探索，只不过是启蒙主义美学总进程中的个别事件。十八世纪欧洲文学中两种倾向之间的斗争一直没有停止：一方面是题材的民主化和从平凡庸俗的方面接近生活；另一方面则是追求形象的普遍化，力求最概括地体现启蒙运动的

最重要的思想和纲领原则。

八十年代后半期，德国文学中形成了一种名为魏玛古典主义的新概念，并表现在两位伟大作家——歌德和席勒——的作品中，还表现在威廉·洪堡的理论和批评著作中，以及蒂施拜恩和卡斯滕斯的绘画中。

230·

在魏玛时期歌德的美学纲领中，各种学说的成分都融会在一起。后来，在席勒去世后，歌德提到了自己老师的名字——温克尔曼。杰出的修辞大师温克尔曼在书中栩栩如生地描述了希腊雕塑的形象，唤醒了十八世纪德国人的想象力。善于思考的读者在以这种高的尺度衡量周围的当代生活时，更加敏感地感触到其中的狭隘和精神空虚。温克尔曼关于人的观念的这种宏大规模也是与十八世纪八十年代中期"狂飙突进"时期市民剧的经验主义相对立的。

歌德在对温克尔曼进行褒扬的时候，说了一句很重要的话："经常不断完善的自然界的最高级产品就是优秀的人物。"温克尔曼的许多学生，特别是画家和雕塑家，都谦卑地遵循他的遗训，其中包括他关于把模仿希腊人作为唯一手段这一著名规定，他们都成为无与伦比的艺术家。歌德是温克尔曼的人道主义思想的继承者，并将这一思想作为自己学说的重要方面。歌德对古希腊罗马精神的领会是创造性的、积极的；他比温克尔曼更敏感、更多才多艺，他把古代英雄的崇高道德热情与自己时代的各种事件和担忧作对比。

两位伟大的魏玛人的美学探索中最重要的是追求艺术形象的普遍化，他们不仅摒弃了"狂飙突进"时期的日常生活描写，而且首先摒弃了对诗人眼里暂时的、个别现象的描写。这种趋向在席勒的作品中表现尤为突出。此外，在《季节女神》(1794)杂志的广告和出版通告中作者甚至建议回避讨论政治问题。再早一些，在《艺术家》(1789)一诗中，席勒就宣称艺术是人类文化的最高表现，而美学教育则是为完善人类而斗争中的主要任务(1789年2月9日致克尔纳[①]的信)。在对毕尔格的诗歌作评论(1791)时，席勒批评他作为"狂飙突进"美学原则的继承人，作品中的形象平淡，缺乏诗意，他的创作接近普通人民的理解力。而且，他指责毕尔格的诗里的社会批判主题，提醒说，诗人不应从"理想的普遍性的高度降低到不完善的个性"。席勒类似的立场还表现在他对歌德的批评中，他在1790年11月1日致克尔纳的信中写道："我认为，他的观念体系太敏感，太带经验主义。"

歌德从自己的立场出发，批评席勒的理想美学的极端性，不接受他的许

---

① 德国诗人，1791—1813年。——译注

多抽象思辨，并敦促他开始创作与现实生活有关的艺术作品。两位伟大的诗人相互充实提高。歌德能够完成《浮士德》的第一部分，比“狂飙突进”派的版本更深化了悲剧的哲学意义，这在很大程度上要归功于席勒。另一方面，席勒最初曾希望写成《奥林波斯山上的舞台》，创造出反映当代历史冲突的作品。

席勒的《季节女神》杂志（1795—1797）和歌德的《普罗庇累恩》（1798—1800）杂志，是面向文学界精英人士的，很难找到订户，于是很快便停刊了。歌德还在艰难地为他领导的魏玛剧院编排节目。

市民剧在普通观众中取得了极大的成功，在八十年代初之前的德国舞台上还一直占据上风。A. W. 伊夫兰（1759—1814）和 A. 科采布（1761—1819）将多愁善感与道德教诲结合起来，造成上演重大生活问题节目的表面现象；他们多半描写发生在德国外省实际生活中的道德冲突。悲剧《恨人与懊悔》（1789）为科采布赢得了巨大的声誉，这是关于一个背叛了丈夫，但又认识到自己的道德罪孽并深深悔悟的妻子的感人故事。用德国的一位文学史家的话说，这是“通过歌颂忏悔的淫妇，利用了社会上的道德优柔寡断和多愁善感”。

狄德罗的《一家之主》和《私生子》这两出戏剧很有代表性，它们在法国舞台上未能站住脚，但却在德国取得了相当大的成功。不但如此，O. Г. 格明根“模仿”狄德罗写成的《德国的一家之主》这出戏剧又为这个体裁在德国的流行奠定了基础。

在那个年代的图书市场上出现了许多感伤主义小说，其作者表面上时而模仿理查森，时而模仿斯特恩，通常拙劣的模仿成为了广为流传的体裁。

无论是市民剧，还是感伤主义小说，都雄辩地说明了德国“社会舆论”的水平和德国观众和读者的审美情趣。

“……法国革命犹如一道闪电打破了德国所谓的混乱”——恩格斯这样写道。革命并没有在德国引起大规模的政治运动。因为德国尚不具备这方面的实际条件：虽然日耳曼三百个小国的封建制度已经越来越明显地腐朽，但整个国家还没有形成能够发起斗争的积极力量。不过法国所发生的事件已经在德国的哲学和艺术思想中引起了巨大的反响。这些事件一开始就引起许多人的欢呼。克洛卜施托克、赫尔德、福斯、毕尔格对革命事件的本质都有不同程度的认识。未来的浪漫派荷尔德林、施莱格尔、蒂克，未来的哲学家黑格尔和谢林都欢迎革命。克洛卜施托克、席勒，以及自 1792 年起出版宣传民主的《不伦瑞克杂志》的约阿希姆·坎佩（1746—1818），根据 1792 年 8 月 26 日国民会议的决定取得了法国的公民权。革命承认他们的

功绩，因为，决定规定："……以自己的文章和勇气为自由事业服务，并为解放人民做了思想准备的人们在法国不能视为外国人。"

在八十至九十年代的德国政论文中也有少数的文学家，积极宣传法国革命的经验。这就是所谓的德国雅各宾派。其中有威廉·路德维希·韦尔林(1739—1792)、格奥尔格·弗里德里希·雷布曼(1768—1842)等一些政论家。尽管受到重重的新闻查禁，但他们的杂志、抨击性文章(或小册子)、随笔等仍然享有广泛的声誉。韦尔林的杂志《灰色怪物》早在法国革命前夕就已出版(1784—1787)，拉季舍夫在《从彼得堡到莫斯科旅行记》中就提到过。雷布曼继承了韦尔林办杂志的创举。他的期刊之一就称为《新灰色怪物》(1795，1798)。韦尔林和雷布曼因发表勇敢的批判性的政论文而受到当局的迫害。韦尔林最终死于囹圄之中。

在德国雅各宾派之中最杰出的人物当数约翰·格奥尔格·福尔斯特(1754—1794)。他与自己的父亲约翰·莱因霍特·福尔斯特一起参与了詹姆斯·库克的探险(1772—1775)，他是一位旅行家、自然科学家、政论家，他曾就同时代人所关心的广泛问题发表看法。1780—1785 年，他与著名的物理学家和讽刺作家利希滕贝格共同创办了《格丁根科学和文学杂志》。在法国革命的岁月里，福尔斯特不仅无条件地拥护革命，而且成了革命的积极参与者。当法国军队于 1792 年占领美因茨并在德国这座古老的城市建立革命政权之后，福尔斯特在该市发起成立了雅各宾俱乐部，而在 1793 年 3 月他被选为莱因德意志国民会议副议长。

因而，福尔斯特在欧洲启蒙运动中占有相当特殊的地位。这位宣传理性和进步的思想的人成了一位实际上为人权而奋斗的政治活动家。按照著名文学史家 G. 盖尔温努斯的说法，他迈出了"从思想到行为，从理论形成到理论实践，从认识到行动"的艰难一步。当然，这不是简单地实现启蒙运动的思想，而是与摒弃十八世纪的许多错觉有着关联的。福尔斯特的伟大之处还表现为，他在革命的过程中比启蒙运动者对实际情况进行了更深入的思考。对歌德和席勒来说，革命显得过早了，因为正如席勒所说，"眨眼之间就碰到了没有悟性的一代"。由此得出结论，当下应当教育人，完善人，使之做好接受自由的准备。福尔斯特则是另外一种态度，他认为必须首先取得自由，从而为完善人的个性创造社会条件。

因此，革命经历很大程度上帮助福尔斯特克服了启蒙者在解释社会现象中的理想主义。福尔斯特世界观中的新东西还包括他努力在生活的整体性中理解生活。他既不是莱辛那样的严格的唯理主义者，也不是"狂飙突进"型的感伤主义者。"他从来不单独地钟情于想象力、情感或理性；他对整个人感兴趣"——弗·施莱格尔在谈到福尔斯特时这样写道。

在努力克服启蒙主义世界观的形而上学特点中，在自发地探索全方位把握各种生活现象中，福尔斯特预告了浪漫主义者的普世主义。而福尔斯特的政治觉悟水平和对法国思想的理解深度，均超过了那个时期德国文学的许多最有远见和最英明的大师。

·232

须知，除了上述"雅各宾派"之外，只有少数德国作家（其中有福斯和赫尔德）没有改变自己对雅各宾专政时代革命的态度。

克洛卜施托克在颂诗《你们，不是我们》（1790）中感到伤心的是，不是德国人，而是法国人举起了自由的旗帜，他在1792年公开抗议德国和奥地利的武装干涉，并在1793年写出了颂诗《我的错误》。席勒指责处死路易十六的做法。歌德则在戏剧《激动的人们》（1793）中对革命作了抨击，在过了三十多年后（1848年1月4日），他对艾克曼说："这是事实，我不能成为法国革命的朋友，因为它实施的恐怖离我太近了，每日每时都令我愤怒，因为当时还不可能看清它有什么好的结果……不过我也很少能成为统治者恣意妄为的朋友。同时，我也完全相信，在任何伟大的革命中，有罪的都不是人民，而是政府。"在同艾克曼的这一次谈话中歌德承认，尝试尤其使他失去了平衡，他认为，"在法国是极其必要的后果的"那些骚动，在德国是被人为地唤起的。

虽然这种"必要"没有马上，也远不能被所有的德国思想家和作家都意识到，革命却仍然不可避免地对他们的世界观和创作产生影响。革命思想的回光就返照在歌德的主要著作——悲剧《浮士德》上，其第一部分就是在革命后的最初几年完成的。

伟大革命的思想也不可能不对席勒产生净化作用。他思索着九十年代哲学著作中发生的所有现象。在放弃了描述孤独英雄之后，他努力思考人民革命的经验，并以其描写人民起义的剧本《威廉·退尔》完成了自己的创作道路。正是由于这个剧本，托马斯·曼令人信服地说道，虽然席勒否定革命，但革命依然"赋予自由和民族统一的思想以生命"，并且"依然是他的热情的故乡"。托马斯·曼还注意到另外一个事实，即席勒争取民族自由的斗争是以尼德兰、法国、瑞士为榜样，而不是以德国为榜样的。在面向德国人时，他常常谈到精神复兴的必要性。德国意识形态仿佛把广泛的社会职能承担起来，而其发展的特点之一就在于企望以精神的发展偷换政治的发展。席勒直接谈到了用美学替换政治。尽管十分片面，但这样的观点却扎根于德国社会发展的条件下，因此，在考虑法国革命对德国文学的影响时，应当时刻注意到德国哲学的特殊地位，是它用抽象的语言反映了时代的伟大转变。

与其说时代的事件和要求得到了直接的、坦率的反映，倒不如说是得到

了间接的、升华的反映。例如，将法国的思想翻译成德语时往往使这些思想变得难以理解，因为这些思想是从产生它们的那种政治和经济基础上抽象出来的。卡尔·马克思和弗·恩格斯在谈到康德的伦理学时写道，他"把这种理论的表达与它所表达的利益割裂开来，并把法国资产阶级意志的有物质动机的规定变为'自由意志'、自在和自为的意志"(《德意志意识形态》)。

康德对德国文学的影响是巨大的。不过这里指的不是其整个哲学思想体系的影响，而是指德国文化发展的复杂过程中被认为特别富有成果而接受的某些东西。

歌德(1827)认为康德是十八世纪末至十九世纪初的德国哲学家中最有影响的一个人。歌德指出，他本人在著作《植物的蜕变》(1790)中走了一条相似的路。他把主观和客观的差别看作是统一的，并认为大自然的每一个创造物都是自在的，而不是为了某个预先确定的目的而存在("黄檗树不是为了让我们能够做瓶盖才生长的")。这种思想不是新的说法。但康德似乎以自己的思想实现了欧洲启蒙主义唯理论的历史。康德确定了人类理智的界限，但同时又帮助消除了妨碍认识世界的偏见。海涅将康德同哥白尼相比："以前，理智像太阳一样，围绕现象世界转动，并尽量照亮现象世界；但康德阻止了理智——太阳，于是现象世界就环绕理智转动，并随着进入这个太阳的范围而被它照亮。"

康德的伦理学对同时代的人产生了巨大的影响。康德的绝对命令("让233· 每一个人根据他愿意的别人对他行事的那种态度来对别人行事")成了人所共知的道理，并且，不以康德的意志为转移，很容易地同宗教训条结合起来。

康德伦理学和美学的杰出传播者的荣誉理当属于席勒。他与歌德的不同之处是，他更加接近于康德的理想主义方面。同时，席勒是在斗争和创作探索中领悟康德思想的。特别是，当艺术家和历史鉴赏家的现实敏感与康德伦理学的形而上学原理发生冲突的时候，席勒后期的戏剧便成了这种争论的舞台。美学领域的斗争更加尖锐：当时关于无利害的艺术和形式高于内容的思想均源自康德，而启蒙主义者席勒则确定了艺术家—教育家的崇高使命。

在德国文学研究中，十八世纪末意味着"古典时代"。然而，尽管两个魏玛人——歌德和席勒的贡献巨大，这样的认识也不能涵盖十八世纪最后几十年德国文学的全部多样性。其全景图是相当宽广的。

讽刺作家格奥尔格·克里斯托弗·利希滕贝格(1742—1799)于十八世纪九十年代结束了自己的创作活动，他所创作的睿智箴言在他死后于

1800—1806年出版。他最后一篇文章《荷加斯版画详解》(1794—1799)对当代美学作了重大补充和修正。利希滕贝格对魏玛古典主义持保留态度，因为他认为，文学应当像荷加斯辛辣而尖刻地描写英国习俗那样，尖锐地反映德国社会的现实。利希滕贝格有一句箴言："我们是在为当代的人写作，而不是为古希腊人写作"，他强烈反对对古希腊罗马的极端崇拜。荷加斯认为，"曲线"在艺术中占主导地位；在利希滕贝格的美学中，"曲线"也倔犟地与古典主义的严格协调和"直线性"相对立。

如果不把1793年出版的让·保尔·里希特(1763—1825)的第一部小说《马利亚·武茨》考虑在内的话，九十年代美学斗争的图景就将是不完满的。这部小说奠定了幽默地描写德国偏远地区小人物日常生活的系列书籍的基础。这也是德国感伤主义文学中的一种与"狂飙突进"感伤主义有很大的不同的变体。让·保尔称自己的小说为田园诗。苏联一位研究其著作的人说得很正确，"这个体裁原则上排除了任何斗争"(M. Л. 特龙斯卡娅)。如果说狂飙突进分子多半与卢梭对不符合自然人的理想的野蛮制度的批评有关的话，那么让·保尔的创作就是在德国的斯特恩风格的轨道上发展的。与此同时，斯特恩描写情感时的天才辩证法是他的德国继承者所无法企及的。

让·保尔是过渡性人物。魏玛天才们觉得他的斯特恩风格是离经叛道的，然而他与启蒙主义时代相联系。不过，欧洲感伤主义的主人公们是具有强烈感情的活生生的人。别林斯基写道："他的小说的主人公，或者最好说是其充满美丽幻想的主人公，所有的人都是兴高采烈的，生活在同一种崇高的、充满诗意的生活时刻。"让·保尔在描述自己理想的主人公和以痛苦的嘲讽方式展示他们与周围环境之间的纷争时，与浪漫主义者相当接近，虽然他不属于在德国形成的任何一种浪漫派。

革命成就了启蒙时代，并开辟了十九世纪的新前景。虽然在德国，陈旧的封建关系未受到破坏，但启蒙运动的口号依然保持其力度和尖锐性，十八世纪九十年代的德国哲学和美学思想不仅复杂而多方面地反映了旧时代的终结，也反映了新时代的开始。

如前所述，雅各宾分子福斯特尔已经逐渐越出了启蒙运动世界观的范围。浪漫派领袖弗·施莱格尔欢迎他并不是偶然的。浪漫派逐渐形成了，其理论和艺术实践对法国革命所引起的世界变化也作出了最辉煌、最全面的回答。

法国革命不仅实现了启蒙主义者的夙愿，而且很快暴露出自己作为资产阶级革命的矛盾性。1789—1794年间革命者所宣布的人的个性自由也有其反面，即资产阶级的个人主义。只有注意到这个矛盾，才可能理解如

费希特的《全部知识学的基础》(1794)那样的书,无论在认识论方面,还是在美学方面,都为主观理想主义开辟了道路。

浪漫派的主观主义同费希特一样,都是由时代及其矛盾所产生的。弗·施莱格尔和其他所谓耶拿浪漫派都强烈反对现代社会的"原子说",即社会分裂成单独的个体的说法。弗·施莱格尔建议用艺术手段去战胜这种"原子说"。按照他的想法,浪漫派的嘲讽应当有助于艺术家,这种嘲讽的使命是使艺术家超越资产阶级散文,达到某种包罗万象的高度。不可克服的矛盾也正在于此:德国的浪漫派鼓动反对"原子说",但本身又抬高了作为个体的"原子",抬高了艺术家的创造性的"我"。然而通过对自己题材和自己处世态度的如此深刻、矛盾的展示,浪漫派暴露出内部的不同立场,并从而为浪漫派内部的不同趋向奠定了基础。

234·

在弗·荷尔德林(1770—1843 年;创作年代:1792—1805 年)的创作中,孤独的个性是与周围世界对立的。不过,与他的许多同时代人不同的是,荷尔德林一直到死都对法国的革命思想持拥护态度。他既否定旧的封建的生活方式,又蔑视新的资产阶级社会。他把浪漫主义的理想描绘成自然与人和谐的体现,把古希腊罗马社会看作是这种和谐的范例。在对古希腊神话的理解中,他接近于 1789—1794 年在法国确立的那种对古希腊罗马文化的崇拜(关于十八世纪最后年代开始创作的早期德国浪漫派作品的论述,见本书第六卷)。

法国革命思想对德国文学的影响是长期的,也是极不平衡的。它包括一个很长的时期,因为在德国实现资产阶级民主革命的政治和社会的思想不幸被拖延了。

12. 歌德在魏玛

歌德在魏玛度过的前十年(1775—1785)没有什么新的艺术成就。"狂飙突进"时的青年时代已经过去。私人参议、秘密顾问冯·歌德在自觉忙于小公国的事务。那时,他在整个德国乃至全欧洲的名声却在日益增长。这是《少年维特之烦恼》和《铁手骑士葛兹·冯·贝利辛根》作者的名声,是"狂飙突进"派杰作的名声。不过,这十年绝对不是没有成果的。行政事务占去了他的大量时间,但也丰富了诗人的生活阅历。他开始研究自然科学。他紧张地探索新的内容和体现新内容的新形式。

1786 年歌德自魏玛逃往意大利,这不仅表明他试图摆脱宫廷环境,同时也是长期能量积蓄之后的某种爆发。巨大创作力的迸发和新的优秀作品(在意大利或是在回国后马上动笔或已经完成的),都在这次旅行之前的整

个哲学和美学发展过程中做好了准备。

《伊菲格尼亚在陶利斯》(1787)是歌德唯一一部以古希腊神话为题材写成的巨著。参与剧情的人物非常少：伊菲格尼亚和陶利斯国王托阿斯。随着情节的进展，出现了皮拉德斯和被复仇女神追赶的奥莱斯底——他渴望洗刷和摆脱深重的罪过。在不太复杂的冲突发展过程中，残酷的习俗与新的人文道德发生了冲撞。陶利斯的国王坚持要执行古老的规定：把来到半岛的外乡人统统处死。伊菲格尼亚让托阿斯认识到这种习俗是不理智和不人道的。在结局中国王不仅允许奥莱斯底离开，而且还放走了战胜他的女祭司……

歌德在从意大利写出的一封信(1787 年 1 月 10 日)中为这个悲剧起了意味深长的名字：忧伤婴儿。在另一封信中他称自己像剧中女主人公一样孤独……但他依然乐观地解决了这个冲突。伊菲格尼亚说出的昂扬激越的抑扬格诗句不只是在说服她的敌手陶利斯国王，而且也是在向其同时代人和后人发出呼吁。这是呼唤"纯洁的人性"，伟大的德国诗人热烈地相信它能够胜利。

《伊菲格尼亚在陶利斯》是启蒙主义的人道主义在魏玛环境里的最光辉体现。伟大的诗人没有脱离其同时代的德国环境。但恰恰在这里最充分、最尖锐地暴露了歌德的魏玛人道主义的矛盾性。以活生生的形象来体现温克尔曼的"静穆的伟大"，这一构思本身就其意义来说就具有双重性。"伊菲格尼亚"的人道主义产生了幻想，使崇高的主人公在恶势力面前显得绝对的无助。还需要数十年的严酷考验，才能够懂得和理解，真正的悲剧恰恰就在于女主人公的这种无助中，而这也意味着，抽象的人道主义是苍白无力的。二十世纪的思想家和社会活动家以后将会痛苦地思索怎么会从"'纯粹人性'的高度跌落到奥斯威辛和马伊达内克[①]的骇人听闻的屠杀惨案的地步"(O. 格罗提渥)。

歌德的伟大之处就在于他塑造了像水晶一样真挚，而又有着特殊勇气的、高尚的希腊女子的形象。但是其知识渊博的天才的真正伟大之处就在于他没有停留在这一水平上。诗人自比为整个一生都在向山上推石头的古代的西绪福斯[②]，他清楚地知道，仅仅说明什么是野蛮、什么是文明，这对于社会进步来说是不够的。

就在同一年，歌德在罗马完成了《埃格蒙特》，这个剧本早在"狂飙突

---

① 1941—1944 年设于波兰卢布林市附近的德国法西斯集中营，这里杀害了约一百五十万人。——译注

② 或译"西西弗"。——译注

进”年代就开始着手了，不过他在意大利旅行的时候也并没有放弃。这是他创作的另一个方面。就形式来说，《埃格蒙特》接近于《葛兹》，而不是接近于《伊菲格尼亚》。用散文体写成的这个剧本就历史情节来说是生动的；像在《葛兹》中一样，不断变换的场景向我们介绍了代表那个时代各个不同阶层的剧中人物。在民族的舞台上真实地描写了这个社会的分化，描写了富人和穷人之间的对抗性矛盾，而在范森和克莱欣这两个形象身上，有着先进的时代意识，有着甘愿为人民的权利而斗争的那些人的意识。范森和克莱欣的人道主义绝不是空洞的。在剧本结尾处响起了“狂飙突进”式的激昂话语——克莱欣号召人民发动起义，以解救被判处死刑的埃格蒙特。最后一场也突出了高昂激情的话语，埃格蒙特在临刑前独白道：“为了自主和自由，你们要高高兴兴地献出你们最珍视的生命！”

在《埃格蒙特》中，野蛮和反动被威严而又可信地体现在阿尔巴公爵的形象中。在夺取尼德兰政权的斗争中他表现得残暴而又无情。阿尔巴公爵在历史上的声望对任何人来说都不是秘密，在歌德将这个不祥的人物引入剧本时，不知道他想没想到过，他已经对《伊菲格尼亚》的主题思想作了重大的修正。伊菲格尼亚心平气和地呼吁“不应当！不要拿起利剑”是软弱无力的，当阿尔巴出现在舞台上时，人道主义的哀求就变成了没有意义的东西。因为埃格蒙特之死正是因为自己的疏忽大意和过分相信敌人。



歌德在坎帕尼亚 肖像 蒂施拜因画 1787年 藏于美因河畔法兰克福施特德勒夫研究所

与此同时，歌德在转折时代完成的这个剧本本身就具有矛盾的思想。人文主义者埃格蒙特的理想化形象和出现人民报仇的动人结局之间，联系很牵强。贝多芬在给《埃格蒙特》的配乐中成功地克服了这一矛盾，音乐更充分地展现了该剧的革命热情。 · 236

歌德就这样在一年时间里完成了两部彼此相当不同的剧本。在歌德的艺术实践中，对希腊戏剧的追忆与莎士比亚的传统交织在一起。

诗体剧本《托夸多·塔索》(1790)就其古典主义形式来说接近于《伊菲格尼亚在陶利斯》，比如，戏中角色人数有限，结构简单，基本上遵循地点、事件和时间统一的三一律。但是同《伊菲格尼亚在陶利斯》一样，它违背了体裁等级，因为它不符合对悲剧所提出的那些要求，即里面没有不可解决的、导致主人公死亡的冲突。唯一悲剧性的东西出现在主人公的知觉中，他对自己的命运有许多深长思考，他常常谈到一个人不被周围的人所理解时的痛苦。在这个意义上，《塔索》是"少年维特之烦恼"这一题材的新变体。但是，这同时又是反维特的。与塔索相对的角色、"国务秘书"安东尼奥的作用是非常重要的。沉着稳重、阅历丰富的安东尼奥征服和平息了诗人[①]感情中的疑神疑鬼和不可遏止的冲动，这不仅具体地体现了其处世态度，而且还具体地体现了其治国之道。剧情发生在十六世纪充满尖锐矛盾的意大利，这不仅明显地表现在塔索的命运中，而且还表现在塔索的创作中。但歌德实际上是对历史环境作了抽象，把主人公封闭在宫廷圈子里。

塔索的抒情紧张独白泄露出作者"我"的存在。歌德在同艾克曼的谈话(1827年5月3日)中回忆道，绝望把他驱赶到了意大利，于是他转向了塔索的故事，以便"摆脱令人痛苦而又烦恼的魏玛印象"。歌德一直在思索已经在其许多不同体裁的作品中有所反映的艺术家和社会的关系问题。不过，歌德在同情地传达塔索的经历时，不仅没有指责他，而且还明显地把他的那些身居高位的靠山理想化了，他们的庇护使诗人感到苦恼。诗人同掌权的上流人士的冲突以妥协而告终：

> 仅仅剩下了一件事：
> 假如人类已经不能忍受，
> 悲痛的呼喊，
> 大自然就馈赠我们条条泪河。

---

① 指托夸多·塔索。——译注

还另外给我悲悼
痛苦深渊的歌曲的旋律：
假如人类在痛苦中一声不响，
上帝就会让我讲述
我受难的情况。

歌德的组诗《罗马哀歌》(1788年；1795年出版)在题材和情感上与意大利有更直接的关系。这些诗篇的色彩鲜丽，是一个充满感性的世界，与有点冷淡的、在其古典的平衡中极其严格的伊菲格尼亚的世界及关于塔索的戏剧中非常狭隘封闭的世界相对立：

我兴奋地感觉到：我受到古典土壤的鼓舞。
过去和当今的世界在同我更加大声地说话。

壮丽的六音步诗体与五音步诗体相结合，古希腊罗马的神话形象，罗马的风景(古代的和现代的)，罗马(艺术的和人民的)，还有被大胆写进这幅宏大的复调和多姿多彩的画面中的恋爱中的诗人形象，所有这一切都既在对古希腊罗马风味的把握中，又在对歌德同时代现实的反映中提供了一个侧面。

这是歌德的魏玛古典主义的一个难以理解之处。在关于维特的著名狂飙突进小说中没有这种赤裸裸的情爱描写。在歌德那里哀歌体裁本身就具有许多特点。他的哀歌与十八世纪欧洲感伤主义的哀歌鲜有共同之处。对歌德来说，公元一世纪的罗马诗人提布卢斯和普罗佩提乌斯是自己的榜样。描写爱情、体验生活的快乐与对世界的多神教领悟联系在一起。在这里温克尔曼也是一个联系环节，他帮助歌德把古代人看作“坚不可摧的健全的自然的表现”。

这样也就决定了歌德创作发展的不间断性——在魏玛古典主义时期他仍然相信他在早期阶段发现的唯物主义世界感受。意大利的印象、对古人的崇拜，并没有排挤掉他的斯宾诺莎。而且，无论在意大利的现实中，还是在艺术古迹中，丰富多彩的生活都吸引着他。

在启蒙主义文学中，经常表现出相互对立的不同倾向：探寻理想的形象(这在温克尔曼的古典主义中也很明显)和追求坦率的真实。《罗马哀歌》是诗歌综合的尝试。

大理石的秘密暴露了：通过比较我理解了法则，

眼睛，在触摸时看得见，手，在观看时感触到……

九十年代歌德的作品是多方面的。他在完成旧题材的同时，还不断发掘新题材；1794年与席勒结下的友谊更加促进了歌德的创作动力。他们讨论广泛的问题，交换对彼此作品的看法，思考当代艺术的命运。他们的通信（发表于1828年）是十八世纪末至十九世纪初美学思想的最重要文献之一。歌德对自然科学领域的紧张探索也正好是在九十年代。令人感兴趣的是，两位诗人的第一次交谈是与歌德的植物实验有关的话题。当歌德画好了一张植物图，并且说他通过实验的办法理解了"始祖植物"时，席勒感叹道："这不是实验，而是思想！"他们之间的界限立刻便清楚了：席勒在解释现象时从思想出发，而歌德作为一个唯物主义学者则努力去理解所观察到的事实。但争论的参与者认识到这种意见冲突的有益成果，虽然他们每个人都走的是自己的路，但他们的相互影响推进了他们的思想发展。 ·237

1794—1796年歌德在创作有关威廉·迈斯特的另一本小说，即《威廉·迈斯特的学习时代》。前一种版本的某些章节保存了下来，但是使它们服从另一种构思。后来这种体裁开始被称作"教育小说"，确切地说，可以称为个性教育小说。

威廉的戏剧爱好、他出现在巡回演出剧团里，这只是作为主人公生活的一个阶段在新的小说中加以表现。在小说结尾时他深信，生活的意义就存在于有益的实践活动中。这非常接近于伏尔泰的《天真汉》的结尾："每个人都应耕耘自己的花园"。像在《天真汉》中一样，这种教育思想在当时的社会条件下就暴露出了自己的不足。须知威廉号召有进取精神和参加劳动，实际上就意味着与国家的政治和社会的落后性妥协——仿佛刚刚停息的急风暴雨般的法国革命没有发生过似的。他的经历还没有达到伟大诗人的意识的高度。

小说的结构反映了他的创作经历。关于戏剧、演员和演员表演的章节颇为突出，以至于引起席勒的批评（"有时会产生这样的印象，您是在为演员写作，可您的目的是写演员"）。

不过事情本身的逻辑就在于，歌德是在"为演员"写作。他是当时一位杰出的戏剧活动家，他在拟订自己的舞台表演体系（真实与美的结合），并在他所领导的魏玛剧院（1791—1817）的舞台上加以实现。

例如，在小说《威廉·迈斯特的学习时代》中，由于莎士比亚的《哈姆雷特》的上演，歌德的沉思表现得很有趣。在这里形成的悲剧观念成了莎士比亚研究中的重要阶段，并对以后的戏剧批评产生影响。

在小说的最后几个章节中有许多神秘的、令人费解的、预示着浪漫主义题材和形象的东西；这种浪漫主义的成分同小说的总的教育构思发生了某种矛盾。小说构思的不统一和情节发展的迟缓也影响到该书的命运：它没有像有关维特的小说那样受到欢迎。出自演员生平和日常生活的场面，以及菲立克斯和迷娘的形象是最鲜明、最丰富多彩的。

非常重要的是，在修改《威廉·迈斯特的戏剧使命》的过程中歌德删去了许多具体细节，并使一些人物的独特语言服从一般的标准语言。他还极力消除狂飙突进派的主观见解成分，并按照古典主义的美学精神赋予故事客观的、史诗般的性质，这就自然而然地给作者提出了一个不可能解决的任务，因为如果根据古典主义的教义，那么“任何形式的小说都是没有诗意的”，这一点正是席勒在谈《迈斯特》时所写到的。近年来文学批评界越来越偏好该小说的第一种构思，即虽然没有完成，但就构思和写作来说更为完整的那一种，这不是偶然的。

1798年歌德发表了叙事长诗《赫尔曼和窦绿苔》。法国革命的题材第一次成了诗人重要的艺术构思的内容。为长诗挑选的情节能够特别鲜明地表达德国偏远省份那种死水般的寂静和西部惊天动地的事件之间的反差：我们是从莱茵河地区逃来的难民那儿了解到这场革命的。

长诗以六音步诗格写成。歌德按照古代叙事诗的旋律，从容不迫地怀着温情和灵感勾画了和平生活的景象，勾画了赫尔曼家庭的宗法制生活方式。但这不仅仅是画面，诗人确认这种生活方式的美，确认自己主人公（英勇、富有同情心、勤劳、认真的窦绿苔和富裕农民的儿子赫尔曼）的道德优点（赫尔曼能够欣赏窦绿苔的这些优秀品质并克服父亲对贫穷和流浪的儿媳的偏见）。

难民窦绿苔的故事和一位主人公（法官）关于革命事件的叙述作为某种外来物突然闯入了这种安闲的田园生活。在世外桃源里生活的人本想防备自己和平宁静的生活受到西方某地发动的破坏性力量的影响。然而在关于革命的故事中依然听到了动人心弦的诗句——现在，表达重要历史时刻的话语采用了六音步诗格：

在新的太阳第一次发出光芒的时刻：
在我们听到人类的伟大权利，听到
同样值得赞扬的鼓舞人心的自由、平等的时刻……
谁胆敢否认他的心在激荡，
他的胸脯在自由地呼吸，血液在快速地奔涌。

在十八世纪末的诗歌创作中歌德的叙事谣曲也很出色：《科林特的未婚妻》,《神与妓女》,《魔术学徒》,《少年侍从和女磨坊工》。这些诗是在与席勒的友谊竞赛中，在同一年(1797)与席勒的博得盛名的叙事谣曲一起创作出来的。

魏玛时期的歌德的思想在叙事谣曲《科林特的未婚妻》中表现得最为鲜明。诗人把我们带到遥远的古代，进入希腊城市科林特，进入了古希腊文化被基督教文化取代的时代。两种宗教出现了惊人的对立；古希腊人快乐的、朝气蓬勃的世界观令歌德感到可贵可近。歌德按新的方式延续了《罗马哀歌》的题材，歌颂爱情这一强烈的尘世欲望。在刻瑞斯[①]、巴克科斯和阿穆尔[②]的标志下生活是愉快的；而当人们尊敬钉死在十字架上的救世主时，生活便令人痛苦和忧伤了。

成熟时期的歌德的抒情诗思想丰富，但此时不像席勒的某些诗歌那样形成冷静的讽喻。诗人早期达到的情绪饱满的紧张、清新和直率的知觉并没有丧失。况且，狂飙突进精神的激昂和温克尔曼的和谐在这里实现了综合。

唯有缪斯永久的爱抚
给予垂青：
心头——充满激动，
脑里——存着形态。
——《变换中的持恒》

歌德的某些特点也预示了浪漫主义世界观和浪漫主义诗歌(但与席勒不同)。

但是意义重大得多的不是某些情节和形象，而是歌德坚定不移地努力克服所有对待现实生活的片面性，是冲破形而上学世界观的重重限制，是承认真理的相对性和对现象的辩证把握的本能冲动，所有这一切都预示了十九世纪的艺术发现。

在前面已经提到的诗篇《变换中的持恒》(1801)中，歌德在新世纪的门槛上并非无缘无故地回忆起赫拉克利特的一首诗：

让手快些采下

---

① 相当于希腊神话中的得墨忒尔，农业和丰收之神。——译注
② 即希腊神话中的丘比特，爱神。——译注

树枝上成熟的果实！
这个果实已涨满了汁液，
那个果实已经掉下树枝。
在喧嚷的严寒中涤净的世界，
将焕然一新——让你无法辨认；
还有——唉！——两次
不能进一条河。

悲剧《浮士德》是歌德最杰出的成就，是他漫长而复杂的历程的总结。在意大利，歌德回到狂飙突进时期的第一种版本，他完成了许多场的内容，并在1790年发表了所谓的《片段》。大约在1800年时他基本上完成了第一部(1808年发表)。1797—1800年完成了决定悲剧思想观念的最重要的几场戏("天上序幕"、签订契约的一场、"城门之前"的一场等)。在完成第一部的时候，席勒的影响极其重要，他这些年来不倦地提醒歌德，将与重大哲学问题有关的诗歌创作进行到底是多么的重要。二十五年之后歌德完成了第二部——剧本于1831年完稿并于歌德死后发表。

在悲剧《浮士德》中，十八世纪许多最重要的启蒙主义思潮都似乎发生交汇、冲突，并得到了艺术体现。

在从洛克到康德的欧洲哲学中，关于理智的思想是最有成果的思想之一。这是伏尔泰、狄德罗、莱辛评价和谴责封建世界秩序的主要标准。不难证实，笛福的鲁滨逊、斯威夫特的格列佛，以及莱辛的纳旦，都是理智原理的代表。歌德并没有局限于形而上学的理智体现，他是通过复杂的认识真理的过程来描绘自己的主人公的。

浮士德的故事是从他起来反对旧的经院式科学开始的。他否定刻板的知识。对他来说这只不过是"垃圾和腐物"。在他这种坚定而不妥协的否定态度中可以感觉到革命时代的精神。

在《浮士德》中，认识问题是与对人的命运的思考分不开的。"天上序幕"中所争论的恰恰是人的尊严和使命。在梅菲斯特的话中人是卑下的，被贬低到了微不足道的畜生的地步。

像长腿的螽斯一模一样，
在草地上时而跳跃，时而飞翔……

在这些话的后面有着基督教恭顺和俯首听命的整个时代，以及与之相关的一个概念，即在大自然面前解除人的武装，而主要的是在阻碍人成

长和前进的各种势力面前解除武装。值得注意的是歌德还认为，不切实际的、脱离生活的学者的命运是屈辱的。“我与在尘埃中乱爬的虫豸一样”——当浮士德确认他无力与人世间的魔鬼一争高下时，绝望地感叹道：

不是我被封闭在我的房间里了吗，
这里四壁悬挂着成百的书架？
莫非是废物垃圾把我挤进了，
让蛾虫蛀坏了的世界？
在这里我能得到我的所需吗？
从千百卷书本中我必须了解，
人们处处都在轻轻地哭泣，
而生活是两个，还是三个人享受的欢乐？……
……

似乎，社会问题没有处于悲剧的中心。其实，浮士德深切关心的是人世间的痛苦。而受苦者的命运，帮助他们的想法是评价经院科学和寻求通往真正认识世界道路的标准之一。在“城门之前”这场戏里，歌德需要描绘春季民间节日的美景，不仅是为了传达时代情调，而且是大胆地把浮士德的形象写到其中，将他带到了农民之中。于是人民聚集到浮士德旁边，一位老农感谢学者在传染病流行时给予帮助，此时一个真正的科学标准便确立了——它负有为人们服务的使命。浮士德很激动，因为他知道，这些尊敬他当之有愧——科学在可怕的疾病面前是无能为力的。正是在这场戏里，最尖锐地揭示了浮士德和瓦格纳之间的对立。瓦格纳既不理解浮士德的激动，也不理解浮士德的追求，更不理解浮士德要对人民负责的想法：

没有给我插上翅膀，就没有必要让我做一只鸟！
啊，只要能一卷接一卷，一页接一页地读书
那该多好啊！

列宁在拿他与瓦格纳相比时，对一位政治活动家说道：“……书呆子不善于思考，他们善于死背硬记……”（《列宁全集》，第40卷，第137页）在启蒙运动本身的意识形态中，就有许多形而上学的东西，教条地捍卫某些原理。歌德谴责任何形式的教条主义表现的构思更加有意义了。

在“天堂序幕”中，上帝（当然，同合乎基督教教规的上帝毫无共同之处）在否定梅菲斯特仇视人类的毁谤时，仍然让梅菲斯特去“依附”浮士德：

> 人的行动太容易松弛，
> 他很快就爱上那绝对的安宁；
> 因此我愿意给他一个伙伴，
> 像魔鬼一样刺激他，影响他，
> 让他有创造的能力。

梅菲斯特是浮士德的敌手，但没有这个敌手，浮士德便不可能进步。真理诞生于辩证发展的过程之中，诞生于两种对立原则的斗争之中，这便是歌德的发现，但这一发现不是抽象的，而是转化为艺术形象。与此同时歌德认为，他的自身的“我”不仅渗入浮士德，而且渗入了梅菲斯特。

梅菲斯特形象的重要意义明显地表现在悲剧的两个部分之中。否定之精神/神灵的幻想性形象被描写得如此生动而又如此具有自身特点，以至于成了许多杰出演员的剧目中的拿手角色。

梅菲斯特的怀疑和缺乏信心，与浮士德的狂热信念和他对人的无限忠诚形成对立。但是，在这种怀疑之中有其合理的内核。不妨提一下狄德罗的小说《拉摩的侄儿》中的主人公，他的恬不知耻是揭露真相、破除幻想（特别要指出的是，狄德罗的这部小说之所以成名，还得归功于歌德的译本）的一种形式。诗人借梅菲斯特之口说出了深刻的批判性意见。例如，在梅菲斯特和自己的学生的一场戏中，就这样辛辣而无情地揭露了大学里死啃书本的坏习气。正是在这里梅菲斯特说出了一句名言：

240 ·

> 尊贵的朋友，
> 所有的理论都是枯燥的，
> 而生命之树常青。

对脱离生活的知识的毁灭性批评，着实把《浮士德》中的歌德带向必须行动、必须斗争、必须创造真实的价值。

歌德在“泰初有为”的篇章中所得出的结论，也反映了法国大革命转变时期的精神，尽管诗人本身没有把自己对人类行为的认识同时代的社会—政治实践联系起来。阿·高尔基指出了在浮士德的经典说法和马克思《关于费尔巴哈的提纲》的第十一条之间的承继关系：改变世界的思想就源自《浮士德》的整个内容。

歌德在悲剧的第一部中生动地展开了复杂的哲理冲突，同时它又是在一个德国小城的真实的代表性的环境里展开的。日常生活场景和辩论场面，热闹喧嚣的节日和明亮房间里马格丽特的简短独白，技巧高明地交相变换。

在《最初的浮士德》中，马格丽特的故事占据了主要地位，并且一开始就同"狂飙突进"的主题联系在一起，反映了对小市民道德的抵触情绪。但在第一部的结尾部分，故事已经服从于哲学构思，即同女主人公的相见变成了浮士德寻求过程中的悲惨插曲。在浮士德看来，马格丽特本人就是大自然、古老宗法制的自然性和简朴的体现。马格丽特的形象被描写得真实而色彩鲜明。她在观众面前所展现的短暂一生是在急速增强的舞台节奏中度过的。其中最后一场戏(在监狱中)是歌德悲剧艺术的巅峰之一，也是世界剧作艺术中最有感染力的场面之一。歌德的诗才对他的戏剧创作大有帮助。《浮士德》中的诗歌寓意深刻，思想深邃凝练。与此同时，他并不过甚其辞(席勒的某些哲理诗则不同)。许多诗剧，其中包括《伊菲格尼亚在陶利斯》都是用同一种格律写成的。《浮士德》中不断地变换着诗的节奏、词法和句法，赋予每一场戏不同的艺术风貌。"城门之前"这场戏里节奏分明的复调性画面显得特别突出。



歌德《浮士德》中的大地灵魂现身 歌德铅笔画
藏于魏玛歌德和席勒档案馆

《浮士德》的第一部分整体上属于十八世纪。它的完成仿佛结束了歌德漫长的三十年创作时期，歌德的几乎所有主要著作，从《铁手骑士葛兹·冯·贝利辛根》、《普罗米修斯》和《少年维特之烦恼》到《伊菲格尼亚在陶利斯》、《科林特的未婚妻》和《威廉·迈斯特的学习时代》都是在这个时期完成的。

在十八世纪，歌德引领了时代的文学运动，他是"狂飙突进"运动和魏玛

古典主义的主要人物。歌德某些方面已超出了启蒙运动世界观的范围(首先是在《浮士德》的辩证悟性上),总体上说,他把十八世纪哲学思想和艺术创作的优秀成果最充分和最多方面地集中在自己的创作中。

歌德的创作道路在十九世纪又延续了三十多年(他逝世于 1832 年 3 月 23 日)。在这些年里他将完成《浮士德》的第二部分、发表几本自传性著作,其中最重要的是《诗与真——我的生活》。在保持启蒙主义传统的继承性的同时,歌德开始与时代的主流方向——浪漫主义发生复杂的关系。歌德同浪漫主义者进行争论,否定浪漫主义,同时也受到新时代艺术发现的不断影响,关于这一点,他的《西东合集》可以作证,这是晚年歌德抒情诗的一个巅峰。(本书第六卷将辟专章介绍晚年歌德)

241 ·

13. 1788—1800 年的席勒

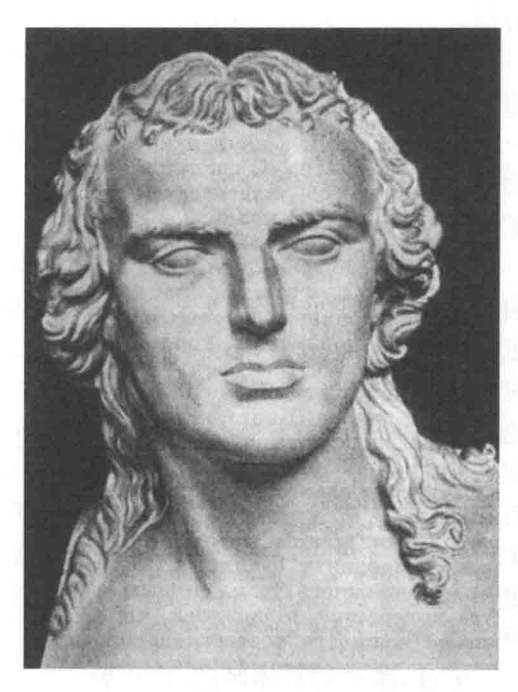
在歌德从意大利返回的那一年(1788),席勒总共写了几首诗,但其中有一首纲领性诗篇《希腊的神祇》。如此动人心弦地出现在席勒的早期戏剧中的"笔杆子时代"和分享到"普罗米修斯之火"的普卢塔克笔下的英雄们的世界之间的对照,现在获得了新的含义和新的音调。悲剧被赋予了宇宙意义:这里指的不是符腾堡,不是德国的各个公国,而是"奴隶般服从重力规律"的大自然本身,它失去了灵魂,是"没有神性的"。席勒的诗歌是失去了古代世界和谐的哀歌,用诗人的话说,那个时候,"神更加人性化,人更加神性化"(该诗在杂志上第一次发表时的两句)。尽管诗歌非常抽象地赞美古代,但仍然在保守圈子里受到了谴责。尤其受到了以前的"狂飙突进"分子施托尔贝格的尖锐批评。不是别人,正是福尔斯特这位德国的雅各宾分子,在这场论战中支持了席勒的"异教思想"。

同年,席勒开始撰写古希腊罗马文学研究方面的论著。他在 1788 年 8 月写道:"古人现在给我们提供了真正的欢乐。"在诗人被历史所吸引的时刻,他克服了"狂飙突进"美学观并形成了新的艺术观。在这些年里席勒出版了博大精深的巨著:《尼德兰独立史》[1](1788)和《三十年战争史》(1792)。席勒逐渐掌握了进步的启蒙主义思想。在关注过去不同时代的时候,他努力掌握人类(整个人类的,而不是个别民族的)前进发展的各个基本阶段。席勒认为这种规模最适合当时的要求,然而民族对他来说是早期的、没有完成的阶段,是应该尽快克服的阶段。

---

① 全称为《统一的尼德兰从西班牙统治下独立的历史》。——译注

在他的想象中,历史的发展是缓慢的、逐渐进化的。像十八世纪大多数思想家一样,席勒不是到社会经济因素中去寻求,而是到思想的传播,尤其是在个别人物活动的特点中去寻找推动进步的动力。由此在他的作品中就产生了诸如《三十年战争史》中瑞典国王古斯塔夫·阿道夫那样的理想化的主人公形象。同时,杰出的人物多半以“世界公民”、以这样或那样的全人类思想的体现者的身份,而不是以民族使命的承载者的身份出现。实质上,在寻找这类主导思想的时候,席勒距离历史主义相当远。



席勒大理石雕像 1793年 藏于斯图加特美术馆

在对权利和国家发展的看法上,席勒最接近孟德斯鸠和伏尔泰。作为昔日的狂飙突进分子,席勒在研究历史时很少考虑更为勇敢的卢梭思想(虽然许多这样的思想已经在他早期的剧本上留下了深深的烙印)。席勒也没有掌握赫尔德的最重大成果,即他的历史主义,早期的法国启蒙主义者没有达到这一高度。与歌德不同,席勒与赫尔德的许多观点联系不大。从理论上看,这一点对评价席勒和歌德所走的两条不同道路是非常重要的。歌德是赫尔德的智慧的思想同道,即便是在成年后也没有摒弃其早年的教诲。

歌德和席勒之间的理论争论,归根结底同德国意识形态中唯物主义和唯心主义的斗争有关。两位诗人完全意识到,他们在认识论上是不同的。·242
席勒在给克尔纳的信(1790年11月1日)中写道,他不接受歌德的哲学,“他从情感世界中汲取得太多,而我是从精神世界中汲取”。

席勒的著作《论秀美与庄严》(1793)、《论人的审美教育书简》(1795)和《论素朴的与感伤的诗》(1795—1796)等,是对德国美学的重大贡献。作家在这里依据的许多理论,无论伦理学还是美学,都是康德的,不过与此同时他扩大了研究范围,努力回答他所认为的根本问题,即人的个性的命运。

席勒不能接受康德道德法则的标准。理智不应无情地压制情感。假如这样那就是新形式的奴隶制。席勒的理想是情感和理智、义务和志趣的

协调。

法国革命的经验使席勒产生了许多怀疑。用他的话说，现代(即封建)国家的大厦正在动摇，并且“好像出现了奉法律为圭臬的物理上的可能性，以及最终出现了尊重人为目标本身并把真正的自由变成政治联盟的基础的物理上的可能性。希望真是徒劳的！缺少道德上的可能性，并且恰好遇到了没有悟性的一代人”。

与古希腊罗马人不同，现代人的悲剧是由于其孤立于集体之外。这说明劳动分工的致命影响：“人永远被牢牢固定在整体的个别小碎片上，本身也逐渐变成了小碎片。”因而席勒已经在批判资产阶级发展的后果了。但是，在说出这一天才的猜测之后，他继续沿着唯心主义的逻辑法则进行推论。他把人的历史看作是内在的，因而可以理解，当他提出为了解决政治问题“必须沿美学的道路前进，因为只有经过美才能通向自由”的著名方案时，他是停留在这个封闭的环境里的。审美教育的任务被宣扬成促进人的个性协调发展的主要任务。本质上说，这一任务与康德关于无利害艺术的思想，关于形式优于内容的思想是有冲突的，康德的这些思想在同一篇文章中以矛盾的方式被赞许地作了阐述。

不过，席勒的总体倾向，即摆脱康德的教条主义，同歌德靠近，闪现出历史主义和辩证法的光彩，则是重要的。

历史主义的特点某种程度上表现在《论素朴的与感伤的诗》这篇论文中。该文不仅谈到了艺术的两个原则，而且谈到了艺术的两个阶段。席勒逐渐明白，古希腊人的和谐是难以企及的，而新时代产生了新型的诗人，对新型诗人来说，理想和生活分明更加惊人地不吻合。在《理想和生活》这首诗(1795)中，席勒提出了一个危险的建议：

> 假如翅膀要奋力飞翔，
> 就抛弃束缚你的一切罗网，
> 抛弃烦闷生活的压迫，
> 飞向那理想的天堂。

但在席勒关于现代的(“感伤的”)诗人的文章中，其观点就略有不同：“一个更吸引他的问题产生了，即现实抑或理想，他是想把现实描写成否定对象呢，还是想把理想描写成肯定对象。”由此产生了两种理解方式，即讽刺的和悲哀的(哀诗是对实现不了理想的悲伤的表达)。

总的来说，席勒这篇文章中的立场不是历史的，而是类型学的，不过，他在把理想和现实之间存在着悲剧性冲突的观念引入美学时，其实已经培育

了浪漫主义的美学。

席勒在潜心钻研历史和美学十年（1787—1796）后，又回到戏剧创作上来。他一方面回到历史题材，一方面寻求用戏剧表现这些题材的新形式。在这方面他的每一个剧本都是美学探索。

描写华伦斯坦的三部曲（1797—1799）的情节规模，以及无论是再现历史背景还是强大的人物形象的艺术手法上，席勒都接近于莎士比亚的历史性演义作品。在《华伦斯坦》的“序幕”中，诗人认为，只有“伟大的对象”才值得作艺术描写。魏玛时代的席勒在美学纲领中的主要结论之一，是追求大规模的艺术综合，是超凡脱俗。历史题材使人可以在戏剧的中心安排重要的、有重大意义的冲突并表现不同凡响的主人公。与此同时，席勒并不追求恢复历史本身，他自由地处理素材，令他感兴趣的与其说是所描写的那个冲突的社会—历史本质，倒不如说是道德—心理本质。康德的伦理学说的影响常常与个别的历史领悟发生矛盾。情感与义务的冲突常常掩盖了历史内容。

《华伦斯坦》三部曲以独幕的《华伦斯坦的军营》开始，展现了栩栩如生的历史画面，传达了参与三十年战争的普通人的心理。第二部（《皮柯洛米尼父子》）描述了另一个环境——将官们、华伦斯坦及其亲信、皇帝的朝臣们；这里埋藏着一个阴谋的陷阱，它导致了主人公的死亡。在最后一部（《华伦斯坦之死》）里，多角度地展示了华伦斯坦的形象。军事长官是奥克泰维奥·皮柯洛米尼及其昔日战友的叛卖行为的牺牲品。但他不仅仅是牺牲品，他还对悲剧负有罪孽。此处对罪孽的理解是极其复杂的。罪孽就在于，华伦斯坦为了卑鄙的目的——贪图功名——付出了巨大的努力。同时，这是对皇帝的背叛，违背了十八世纪所理解的义务。同时，一般来说，这个义务按照康德的理解是超越历史的。

如果说华伦斯坦的形象高于自私而又狡诈的廷臣和军事长官们，那么麦克斯·皮柯洛米尼，一个体现席勒启蒙主义理想的高尚青年，就超越了所有的人。他向往和平，向往人们的兄弟情谊，向往创造性的劳动，向往征服自然。很难把他的形象同所描述的时代联系起来。同《唐·卡洛斯》中的波沙侯爵一样，麦克斯是作者思想的传播者。主人公之死则说明其崇高追求（不仅在三十年战争时期，而且在席勒时代）是难以实现的悲剧。

于是具有其残酷性的命运，
披着生活的华丽色彩，带着他
把他抛在马蹄之下。
这就是世上美好的造化！

《玛丽亚·斯图亚特》(1800)以心理分析技巧而引人注目,是席勒晚期戏剧的一个高峰。作者关心的完全不是表现在现实冲突中的那种世界性的历史意义。这场现实冲突的双方是依靠封建世界最黑暗势力的天主教徒玛丽亚和体现英国资产阶级进步的伊丽莎白。剧作家从具体环境出发:玛丽亚在监狱中,她是伊丽莎白的俘虏,于是英国女王利用自己的权势,杀死了不合其心意,且对她来说又很危险的竞争对手。席勒在一篇论文中写道,悲剧不应该是历史作品。“在这种情况下它本来必须严格遵循历史的真实……但悲剧的目的是诗化的:它演示剧情是为了鼓动并以鼓动来引起愉悦”。而且席勒认为,常常是“在最粗暴破坏历史真实的情况下特别能赢得诗化的真实”。

席勒在描写临刑前最后几天的玛丽亚时,“鼓动并以鼓动来引起愉悦”。玛丽亚的拥护者营救她的徒劳尝试和伊丽莎白的铁石心肠,不是在真实历史(观众也可能不了解历史)的环境,而是在具体的情节环境中获得理解的,并引起了人们对个人施加任何形式暴力的仇恨。悲剧的最光辉场面之一是两位女王的见面,玛丽亚对伊丽莎白的道义上的胜利就体现在这里。

悲剧的思想内容非常有意义。席勒为玛丽亚的罪过开脱(她甚至在监狱中还鼓动追随者去搞政治阴谋),但同时她的对手伊丽莎白则被描写成独裁专横和虚伪的人。同时,在对伊丽莎白的指责中表现了席勒世界观的新的重要一面,即对英国资产阶级发展的批判态度,这种态度预示了浪漫主义后来对利己主义和贪婪行为的批判。

席勒早期戏剧中的女性形象带有某些人为虚构性和性格片面性,甚至心理依据不足。在《玛丽亚·斯图亚特》中席勒巧妙地描述了精神发展的多面性和复杂的感情色调,这一点在两个女王见面的一场戏中表现得尤其鲜明。伊丽莎白既对自己的那个有统治权的亲戚玛丽亚的年轻和美貌感到忌妒,又对她的卑躬屈膝感到快乐,也许,如果她感到玛丽亚会俯首听命的话,会愿意表现出帝王的宽容。在一个阳光灿烂的日子里,玛丽亚躺在监狱前的草地上,刚刚品尝到一点自由的欢乐。但对伊丽莎白的仇恨比对自由的渴望更加强烈了。她说出了内心痛苦已久的一切,她胜利了,尽管这胜利是以生命为代价的。

下面两部彼此非常不同的戏剧——《奥尔良的姑娘》(1801)和《墨西拿的新娘》(1803),可以证明戏剧家席勒艺术探索的多样性。这两部戏剧已经属于十九世纪了。

席勒生命的最后十年(1795—1805)同样为他带来了伟大诗人的声誉。244· 席勒早年的诗歌鲜有独特之处,其中许多东西令人想起克洛卜施托克,其风格往往是素朴的和感伤的。在1785年、1788年、1789年和1795年的哲

理诗中，席勒表现出了一位诗歌大师的才华，但他未能克服众所周知的偏重理性的问题。诗人的思想是尖锐而又鲜明的表达，而不是以活生生的艺术形象体现的，在这里，哲学家压倒了诗人。总的来说，1790—1794年间席勒在诗歌方面没有成就（只保存了几首纪念性的诗歌）。1795年发生了转折。题材范围扩大了，诗歌更加精致，更加多样，诗歌语言的表现手段也变得更加丰富了。1797—1798年，席勒开始创作优秀的叙事谣曲——《潜水者》、《手套》、《伊壁库斯的鹤》、《担保》[①]等，歌德对自己这位朋友的诗歌成就总是赞不绝口。

多年来，艺术问题和对艺术家的作用的思考一直在激荡着席勒。叙事谣曲体裁使他能够以戏剧的形式，用可视的形象，不仅揭示伊壁库斯杀死诗人的故事以及为其复仇的故事，而且显示了伟大艺术的道德力量——悲剧演出所引起的震动迫使罪犯认罪（《伊壁库斯的鹤》）。诗人和戏剧家的艺术在席勒的叙事谣曲中圆满地结合起来，这些作品情节紧张，对主人公及其周围环境的描绘生动而色彩丰富。例如，歌德曾经非常惊讶，席勒在叙事谣曲《潜水者》中对大海的描写何以那么令人信服（尽管诗人本身从未见过大海）。

不能不指出，俄罗斯杰出的席勒传播者 B. A. 茹科夫斯基，在翻译中成功出色地再现了德国叙事谣曲的诗歌魅力和激越情感。

但是席勒叙事谣曲的崇高诗歌品质并不妨碍人们对其思想倾向作出客观评价。应当承认，席勒的叙事谣曲中缺少其在戏剧中所极力追求的那种宏大规模。几乎每一首叙事谣曲都包含一条道德箴言，并且虽然具有全人类的意义，却常常降低到日常生活的含义，甚至是与宗教成语有关的含义。

席勒在古希腊罗马题材的叙事谣曲中表现得更加多样，规模更广阔，这就是他的《埃琉西斯的节日》（1798）、《赫洛和勒安得耳》（1801）和《胜利者的庆典》（1803）。席勒对待与特洛伊战争结束有关的历史情景的态度睿智而又富有洞察力。在《胜利者的庆典》中他思考了希腊人和特洛伊人的生活，不仅谈到了战败者的悲惨命运，而且也谈到许多胜利者的悲惨命运。他不仅根据战略结果来评判战争，而且根据反映在人的命运中的结果来评判战争。

新的世纪——十九世纪来到了。席勒展望未来，紧张地思考着。它既使人感到恐慌，又使人产生希望。在诗人的最后一首抒情诗中常常听到生活和理想之间不协和的悲剧音调，这种音调使他接近于浪漫主义：

---

① 或译《人质》。——译注

啊！在苍茫的大海上
漂摇着我的独木小船；
远方依然是大雾茫茫，
看不见岸，也看不见边。
——《旅行者》，1803 年

《新世纪开始》(1801)一诗充满深深的不安和怀疑。

与此同时，席勒还保持着对启蒙主义人道理想的忠诚，他坚定不移地号召要相信人的崇高使命。当时他为新的世纪写下了勇敢的诗篇，诗中谈到了德国人民的历史命运(《德国的伟大》)。他再次重复，德国的荣誉不在诸多公国，也不在帝国，诗人本身就构成了自己国家的荣誉。

世上没有高于荣誉的东西：
将剑高举——不是沾血的剑！——
用闪电毁灭真理。
为理智赢得自由——
也为未来服务！

席勒生命和创作的最后五年已经与十九世纪有关了。在他晚年所写的剧本中提出了革命后年代出现的新题材和新问题(关于这一点见本书第六卷)。

席勒的作品在俄罗斯曾产生巨大的反响。与此同时，正是他剧本的思想热度，他笔下的正面主人公(卡尔·莫尔、斐迪南、波沙侯爵、贞德)的自由奔放和道德奋进产生了影响。用车尔尼雪夫斯基的话说，这位德国诗人和戏剧家成了“我们理智发展的参与者”，而陀思妥耶夫斯基这位席勒的热情崇拜者则写道：他“渗入了俄罗斯的精神”。

245 ·

第六章　瑞士文学

十八世纪的瑞士依然保留着业已形成的保守的宗法制生活方式。共和制的统治方式只不过掩饰了资产阶级绅士阶层的专制统治：当局不准许人们提出丝毫批评，更不准许有什么改革的想法。甚至一向不愿对社会提出尖锐批评的 H. M. 卡拉姆津，在访问伯尔尼之后也写道：“某些家族赋予自己一切共和制的权利，其中包括组建众议院和参议院……竞选法官；而所有其他居民则不能参与管理。”各州的自治加剧了其与世隔绝性。封闭性

处处表现在区域利益中，出现了保持中世纪的行会制度的努力。教会（既有天主教，也有新教）对该国的整个精神生活施加了压力，阻碍了所有新思想的传播，其中也包括在宗教学说本身范围内的传播。

虔敬主义成了瑞士早期的自由思想形式之一。虔敬主义批判官方教会的教义，承认听从心灵吩咐的宗教，提倡对“美好心灵”的崇拜。在与唯理性主义相对立的同时，虔敬主义总的来说起着保守作用。不过这种宗教形式一开始就遭到了教会当局的坚决抵抗。

十八世纪的瑞士文学主要是作为非德语文学发展的；当时该国以法语为通用语的地区提不出一个有名的文学家的名字。日内瓦出生的让·雅克·卢梭的创作是法国文学的组成部分，而不是瑞士文学的组成部分。

对十八世纪文学的早期阶段来说，瑞士德语地区的贝阿特·路易·德·穆拉尔特（1665—1749）的活动很有代表性，不过他是用法语写作的。他的《关于英国人与法国人的信札》（1725）是一个人的旅行笔记，这个人从瑞士的宗法制理想和简朴习俗的立场对所看到的一切进行评价。穆拉尔特并不极力去弄清他在英国和法国观察到的社会关系的实质；他的批评意见带有格外的道德和心理性质。后来，穆拉尔特成了虔敬主义的积极信徒（《充满宗教热忱的通信》，1739 年）。

启蒙主义思想慢慢地在瑞士土地上开辟自己的道路。同时，保守制度和久已形成的传统的压力是如此之大，以至于甚至像哈勒尔这样的杰出天才也无法克服周围环境的偏见和占统治地位的宗教、社会和政治信条的影响。

瑞士的启蒙主义中心在苏黎世逐渐形成。约翰·雅各布·博德默（1698—1783）和约翰·雅各布·布赖丁格（1701—1776）的活动在这里逐渐展开，其影响已超出了瑞士国界。

1721—1723 年，博德默与布赖丁格合作出版了《画家言论》杂志，这是按照斯梯尔和艾迪生道德教诲出版物的模式创办的。

博德默出版的弥尔顿《失乐园》的译著（1732）具有重大意义。他转向弥尔顿是为了与古典主义美学原则相对立，因而具有与戈特舍德提倡的教条形式论战的意义。博德默在《论诗之奇异》[①]（1740）中从理论上奠定了自己的立场。同年，布赖丁格发表了《评诗歌艺术》。博德默和布赖丁格在与戈特舍德的唯理性主义美学的论战中强调了情感因素和诗歌幻想的重要性。他们认为，摒弃束缚诗人的生硬标准，可使诗人比较充分地表达令同

---

① 全称为《论诗之奇异和奇异与逼真之关系》。——译注

时代人感动的思想和情感。

尽管博德默和布赖丁格的立场有其前后不一和矛盾之处，但他们捍卫幻想和情感的做法在克服对待艺术创作的唯理性主义片面态度中发挥了重要作用。

四十年代戈特舍德和瑞士人之间开展的论战不仅活跃了两国的文学生活，而且大大促进了美学思想的深化（详见“德国文学”章）。布赖丁格本人的诗歌创作（《挪亚史诗》，1749 年）没有什么影响。

十八世纪上半叶瑞士仅推出一位欧洲闻名的诗人，那就是阿尔布雷希特·哈勒尔（1708—1777）。哈勒尔是杰出的自然科学家、格丁根大学教授和多家科学院的院士，他持温和观点，终其一生都在结合启蒙主义观点和宗教信仰。在十八世纪初的启蒙哲学中，莱布尼茨、沃尔夫和舍夫茨伯里的思想让他更感亲切。

246·

对当代社会生活的批判态度主要表现在他的青年时代。正是在这个时期他发表了叙事诗《阿尔卑斯山》（1729）和诗集《瑞士诗作》（1732）。

叙事诗《阿尔卑斯山》一直位列十八世纪广为流传的叙事诗体裁的一些作品（布罗克斯、汤姆逊，后来是特伦贝茨基、多涅拉伊蒂斯）之中。对山区风景的描写，对阿尔卑斯山植物志的详细记述（以植物学家的笔触写得非常准确）巧妙地与瑞士农民的生活图景结合起来。他们的生活方式简单而又朴实，令诗人非常感动；甚至农村居民的无知也让他赞美不已，用他的话说，这可以让他们摆脱大城市里所盛行的那种放荡行为，“丑恶和勾心斗角”：

> 您怡然自得！对您来说，全凭上帝的成全，
> 挡住了通向死亡的危险之路。

十八世纪的诗中常常可以看到对宗法制度的美化，这是与反映时代思想相矛盾的。哈勒尔宣传纯洁无瑕的高尚道德，歌颂普通劳动者的优点，这与宗教处世态度分不开。与布罗克斯一样，哈勒尔赞美世界的伟大，把它看作造物主智慧的表现。

哈勒尔的叙事诗偏重理性。自然界出现在他的描写中，而不是出现在他的感受中。他醉心于古典主义美学，主要是英国方式的古典主义美学，对亚历山大·蒲柏抱有极大的兴趣。古典主义诗歌帮助哈勒尔克服了在他早期诗歌创作中明显的巴洛克风格影响。同时，哈勒尔的艺术形象具体、明确：他不是描写一般的山，而是描写他最感亲切的阿尔卑斯山。令同时代人着迷和倾倒的恰恰就是这种新颖、直接的描写，是对自然界真实特征

的巧妙表达。何况,站在我们面前的是一位植物学家,是三卷本《瑞士植物志史》的作者。他对诗歌文本常常加上脚注,从一个自然科学家的角度对自然现象作解释。这种新颖的做法尤其为法国人所接受,《阿尔卑斯山》在受到古典主义诗歌熏陶的读者那里获得了极大的成功。

这是在通向未来对自然的感伤主义领悟的道路上迈出的第一步。人们认为哈勒尔是卢梭的前辈,这不是没有道理的。毕竟这位瑞士诗人依然一直保持唯理性主义的处世态度。莱辛用《阿尔卑斯山》作为范例来批判十八世纪的叙事诗的原则。后来席勒也指出哈勒尔诗歌偏重理性的这一基本特点。他引用哈勒尔悼念亡妻的诗作为例子:"他向我们描述的不是自己的感情,而是自己对这件事情的想法。"

在选入哈勒尔 1732 年集子的讽刺诗歌中,对宗法制的过去作了理想化,以此与当代的瑞士作对照。他的批评针对着自私、贪婪、利己主义、爱慕虚荣等等,即资本主义宗法制的瑞士的各种弊端(《败坏的风气》,1731 年)。同时他揭露宫廷社会,首先是法国宫廷的空虚、虚荣、道德堕落和精神颓废(《俗人》,1733 年)。

哈勒尔的讽刺诗怀有道德和社会理想。诗人要么把古代英雄,要么把民族历史上的活动家、解放斗争的参加者,与自己的同时代人作对比。

随着欧洲启蒙运动的扩大和对封建社会批评的深入,哈勒尔越来越倾向于同现存的制度妥协,越来越经常地反对法国的"自由思想家",特别是反对伏尔泰和卢梭。他反对伏尔泰对宗教的抨击,并企图驳倒《社会契约论》中提出的民主思想。卢梭对他来说是最危险的敌人。在小说《费边和加图》(1774)中,作者借"智者"卡涅阿德斯[①]之口说出了卢梭的思想,而反对卢梭的则是明辨事理的加图。用加图的话说,民主是与理智矛盾的,因为造物主并没有将人造得一样。

1753 年,在哈勒尔事业鼎盛的时候,他辞去了格廷根的高级学术职务,回到伯尔尼任市政厅小官。这说明他喜欢伯尔尼的生活方式,是热爱故土的表现,这与他本人的尽管是温和的启蒙主义思想是有矛盾的。他是欧洲十二家科学院和学术社团的名誉成员,是一位百科全书式的学者,其医学和植物学方面的书被译成多种外语。哈勒尔不能克服保守的瑞士环境的压力。

十八世纪中叶,一个重大的政治事件打破了瑞士各州死水般的沉寂。

---

① 或译卡内亚德,公元前 214 年—前 129 年,古希腊哲学家,怀疑论代表人物。——译注



哈勒尔肖像 于贝尔画 1736年 瑞士私人收藏

1749年，萨姆伊尔·根茨密谋消灭地方寡头政体的专制。他要求废除农奴的赋役，减轻税务负担，使诉讼程序民主化。根茨所依靠的仅仅是少数有勇气的人物。十八世纪瑞士没有发生过群众性的运动，这说明了被压迫者彼此隔离，教会布道的麻木作用，地方资产阶级孤陋寡闻。根茨的密谋败露了，他被处以死刑，而当局试图将参与密谋者说成贪图财产的杀人放火犯。但根茨勇敢的演说在瑞士境外得到了广泛的响应。1753年莱辛发表了戏剧《萨姆伊尔·根茨》的片段，在伯尔尼引起了轰动。而在哈勒尔编辑出版的杂志《格廷根学术年鉴》上发表了一篇极为激烈的评论。这是哈勒尔一生中的怪事之一，因为，据证实，恰恰是哈勒尔的讽刺诗对根茨政治观点的形成产生了影响，在这些诗中，诗人指责了当代的习俗，并举出过去时代一些英雄人物作为效法的榜样。他们为了捍卫自己的信仰，不惜做出任何牺牲。

十八世纪中叶，苏黎世作为重要的文学中心的作用逐渐突出。1744—1763年，这里出版了杂志《关于新书和其他学术读物的可靠消息》。1760年，为庆祝巴塞尔大学建校三百周年，在辛茨纳赫成立了海尔维第协会[①]，而1761年，在博德默的倡议下于苏黎世成立了海尔维第熟制皮匠协会。在这些协会中和杂志上进行的宣传带有和平的性质，旨在培养循规蹈矩的公民。十八世纪中叶博德默和布赖丁格继续开展自己的活动。博德默十分欣赏《救世主》的头几首歌——他把克洛卜施托克看作弥尔顿的继承者。1750年，博德默与前来苏黎世的克洛卜施托克会了面。博德默起先把这次会面说成是“自己一生中最重大的事件”，可后来又感到失望，因为他没有发现这位《救世主》的作者身上有那种虔敬主义和笃信宗教的特点，他是把

---

① 瑞士的一个全国性组织，其宗旨是为建立各州的文化和政治联系，宣传启蒙思想，在自由改革的斗争中曾起过巨大作用。——译注

这些特点同自己关于宗教诗人的观念联系在一起的。

关注一直受到轻视、部分甚至默默无闻的中世纪德国诗歌是博德默的重大功绩。博德默以保存在巴黎的所谓“大海德堡手稿”为基础，发表了骑士抒情歌手的歌集(1747—1759)。他还发表了《尼伯龙根之歌》的片段《克里姆希尔特和普拉契复仇记》(1757)，就属于这个集子。后来，在暮年时，他整理了《古代英格兰叙事谣曲集》(1780)。

约翰·卡斯帕尔·拉瓦特(1741—1801)的活动与苏黎世密不可分。1762年他在刊物上发表了反对官吏的文章，后来赢得了德国“狂飙突进”派作家们的尊敬，他们把他视为自己的战友。歌德在自传《诗与真》中就拉瓦特传记中的这一事实回忆道：“美感在同青年人的勇敢结合起来之后，勇猛向前，而如果说不久之前青年人还都在学习，以便谋到一个职务的话，那么现在他们成了某种有职务人物的监督者。”不过拉瓦特之所以声名远播是与他相面术方面的工作分不开的。他认为，人的外貌是心灵的镜子，根据人的容貌可以准确无误地判断出他的性格。《相面术种种》[①](四卷本，1775—1778年)令歌德颇感兴趣，他甚至参与了该书的出版。在狂飙突进派作家中，探寻每个人的独特外貌特征，被视为对人的个性感兴趣的表现。歌德和赫尔德的宽厚善意的态度很快便变成了对相面术的批评态度。拉瓦特的思想受到德国讽刺作家G. C. 利希滕贝格的激烈抨击(1778)。H. M. 卡拉姆津曾于1789年在苏黎世见过拉瓦特。他在《一个俄国旅行家的书信》中很尊敬地描述到他，但有时也带有善意的嘲讽意味。

· 248

拉瓦特不仅以宗教劝谕性的文章转述《圣经》和福音书的情节，而且还以瑞士历史和现代题材的诗歌闻名于世。在历史诗歌中比较突出的是关于威廉·退尔的英雄歌。

杰出的瑞士教育家约翰·亨利希·佩斯塔洛齐(1746—1827)是博德默和布赖丁格在苏黎世大学的学生。在博德默的影响下，他在青年时代就对卢梭感兴趣，卢梭的《爱弥儿》一书在佩斯塔洛齐的一生中起着决定性的作用，决定了他的兴趣和志向。在卢梭的影响下他写成了早期的格言书《祝愿》(1766)。

佩斯塔洛齐的教育体系与启蒙主义时代的社会伦理问题紧密相关。它顺应了确立人在社会中的权利的要求。佩斯塔洛齐在他的著作《我对人类发展中自然进程的探讨》(1794—1797)里这样写道：“时世在造就人，但我很快便看到：人也在造就时世。人有能力按照自己的意愿驾驭时世。”

---

① 全称为《目的在于最准确地了解人和传播博爱的相面术种种》。——译注

佩斯塔洛齐多方面的活动在文学中也留下了足迹。他的一些教育作品是以自由谈话形式写成的。

教诲小说《林哈德和格特鲁德》(1781—1787)也是佩斯塔洛齐写的,他赋予这部小说以特殊的意义,认为采用小说这种文学形式能够更好地把自己的教育思想传播到广大读者当中去。

小说的风格质朴无华。主要人物以直接和教诲性的方式写出(有过错的长者胡梅尔、高尚的地主阿纳、勤劳且富有爱心的格特鲁达等)。就其本质来说这是启蒙时代描写乌托邦社会的作品,它恰恰只能产生在瑞士这块土地上。佩斯塔洛齐并未局限于培养和教育孩子的问题,他也谈到社会问题。小说中描写了伯纳尔乡村、庄园和工厂手工业的生产,佩斯塔洛齐微观地展现了当年瑞士一个外省的情况。

萨洛蒙·盖斯纳(1730—1788)是十八世纪后半叶最著名的瑞士作家,他为苏黎世增了光。他以各种体裁发表作品,不过在同时代人中最享有盛名的是他的《田园诗》(五卷本,1772年)。

某种程度上令人意外的是,在思想冲突激烈的时代,最没有冲突的体裁田园诗却很繁荣。马克思也指出了这一奇怪现象:"……在强烈的、激情的否定和背弃的时代,例如十八世纪,出现了正直而善良的大丈夫,出现了以停滞状态的田园生活来同历史的颓废相对抗的素有教养、作风正派的盖斯纳之类的色鬼。"(《道德化的批判和批判化的道德》)

田园诗的世界是象征性的。其主人公是理想化的牧童和牧女,他们同现实的人物(无论是当今的,还是过去的)都毫无共同之处。哈勒尔描述了自己对宗法制状况的理想,根据现实的阿尔卑斯山的乡村居民的优点——勤劳、温和、诚实,把他们写得很高尚。盖斯纳则像洛可可田园抒情诗中那样,完全从现实生活中得出抽象意愿。这终究是启蒙主义时代所产生的新的田园诗。在面向读者的时候(1762),盖斯纳与众不同地论述了自己没有描写当代农民的理由,诗人认为,他不可能把他们理想化,因为"压迫和贫穷已使他们变得不道德,不诚实和卑鄙了"。

伦理和美学的理想在完全杜撰的田园诗世界里逐渐形成了,这是因为诗人相信在现实生活中追求理想是徒劳的。

249· 虽然借鉴忒奥克里托斯[①]对所有田园诗作者来说都是符合传统的,但重要的是,盖斯纳常常引用的是古希腊罗马诗人的东西,而避开了法国模式。布罗克斯、哈格多恩与他很接近。他赞许地转述了博德默关于想象在

① 忒奥克里托斯(Theokritus),公元前四世纪末至前三世纪上半叶的古希腊诗人。首创田园诗体裁,后开创了欧洲"牧歌"文学传统。——译注

艺术中的作用的思想。

盖斯纳的田园诗是用有韵律的散文写成的。席勒在谈到这一点时指出："一旦他担心诗歌语言的限制会使他距离真正的自然太远，而放弃限制又会使他失去飞扬的诗意时，他便在散文与诗歌之间徘徊不定。"有些田园诗是用对话的形式写成的，但这些田园诗没能发展成戏剧，因为其中没有尖锐的冲突。此外，诗人盖斯纳作为画家和瓷器艺术家也很有名气。其田园诗中的主人公与彩色瓷雕像颇为相似。他们的性格相同，情感类似。诗人记录的是状态，而不是行为。

令同时代的读者最为吃惊的是这位苏黎世作家在同时代人中所赢得的巨大成功。他的作品被翻译成了欧洲的各种语言：在俄罗斯、法国、意大利都出版了全集。天真甜蜜的舞台为新的、伤感的读者带来了欢乐，因为在这些舞台上爱情扬起了玫瑰和茉莉编织的风帆，而女主人公说的是柔情蜜语。然而像狄德罗这样求全责备的同时代人也重视盖斯纳。席勒在《论素朴的与感伤的诗》中对盖斯纳所创造的"美好、高尚的假象"作了细致入微的分析。"盖斯纳的牧童……"他写道，"作为自然，它并不能以描述的真实令人神往，因为对此它是过分理想化的；而作为理想，它又以思想的无穷性而很少能令我们满意，因为对此它又是无足轻重的创造。"不过席勒承认，他能够喜欢的恰恰在于那种"努力，即将素朴的与感伤的融于一体，并因而在一定程度上立刻就符合诗歌所提出的两个相互矛盾的要求"。

乌尔里希·布雷克（1735—1798）回避当代的任何文学争论。他不追求作家的荣誉。令他意想不到的是，当一位同情他的人出版了其自传《来自托坎堡的一位穷小子的生活经历和真实故事》（1788—1789）一书之后，他意外地赢得了声誉。关于个人命运的诚实故事揭示了当时瑞士的社会制度的本质特点和宗法制偏僻之地的生活方式。在整个欧洲启蒙运动的文学中，仅有为数不多的书描写了人同贫穷、饥饿的艰难斗争，描写了争取人类生存最起码条件的斗争。书中收进了给拉瓦特的一封信，这是绝望的呐喊，是求助，是请求给予"慈父般劝告"，以避免死亡。这封信没有发出，因为作者很清楚，这位"人类的最好朋友"当然帮不了他什么忙。

但主人公的经历不仅仅是为生存而斗争的故事。这同时也是关于从外省生活方式的狭窄、束缚的禁锢中努力挣脱出来，努力克服见解的狭隘和奴隶般的宗教心理的故事。布雷克曾在普鲁士雇佣军中生活过一段时间。士兵生活的岁月对他来说是一个并不轻松的经历，这使他变得更有远见，对祖国的中世纪压迫方式更加不妥协。所以书中的主人公不单是抱怨，他对所看到的一切都进行思索，生活的苦难（自身所遭受的和周围人们的苦难）为他提供了批判"上帝仁慈"的证据。布雷克对宗教的看法经受着重大

的演化,慢慢掌握了启蒙主义者的许多论据。消极的、虔敬派的处世态度逐渐被呼吁积极干预生活的态度所取代,并且如果说最初谈的是个人争取幸福的斗争,那么在法国大革命的年代里布雷克就逐渐理解和承认了人们的社会积极性和人民的行动。

在布雷克的遗著中《略论莎士比亚的戏剧》(1780)一书是值得注意的。在该书的扉页上他称自己是"有幸读过"莎士比亚的"贫穷而没有教养的世界公民"。在德国的赫尔德和歌德努力吸引人们注意这位伟大的英国戏剧家的文学遗产时,布雷克关注莎士比亚这件事本身就很值得注意。布雷克重视莎士比亚作品的真实性,而坚决捍卫现实主义在当时的瑞士也是极有成果的。不过,这种对现实主义的理解本身是天真和狭隘的,掺杂着从道德说教者的立场评价莎士比亚戏剧的尝试。

作为雇佣军的一员亲自参加七年战争的经历,使他深切地感受到普鲁士和奥地利同盟的军队 1792 年所进行的反对法国革命的战争是非正义的。"令人惊讶的是,"布雷克写道,"数十万收入相当菲薄的雇佣军人居然如此盲目地听从暴君的指挥,用鲜血和生命去作赌注,去为反对自由和人权而厮杀,何况这些战士的父母和亲属本身也在奴隶制的枷锁下呻吟。"假如雇佣军人能将刺刀对准暴君和霸主们,布雷克便会觉得更合情理。

250 ·

这里面表现出对人、对生活中的许多苦难的社会嗅觉;与此同时,瑞士小私有者的社会经历不足以使他历史地思考革命的经验。问题不在于他像其他国家的许多启蒙主义者一样,不接受雅各宾的专政,而在于他把革命理解为人民自卫行为的表现,却并未理解为是为了建立新的社会秩序而发生的剧变。德国著名的文学家塔尔海姆指出:"道德宗教的批评,在法国革命的阶级搏斗中客观上是反动的,但主观上它是处世态度不成熟和政治上无助的表现。"

十八世纪瑞士的德语文学反映了德语国家所具有的许多共同趋向。一些瑞士作家参与了整个德语文学进程(博德默、布赖丁格、拉瓦特)。然而实际上没有一个瑞士作家能够克服保守的传统的压力,战胜宗法制度的习惯势力。况且,拉瓦特的声誉恰恰证明,诗化的和理想化的宗法制度,在上升到艺术高度时,甚至也能够取得世界的声誉,虽然这只是短暂的声誉。

第七章　斯堪的那维亚诸国和芬兰的文学

1. 文学进程的特点

斯堪的那维亚各民族的命运以各自不同的方式逐渐形成于十八世纪。

丹麦和瑞典在欧洲政治舞台上起了很大的作用。在这两个国家之间,同十七世纪一样延续着对抗的态势。在瑞典和俄罗斯之间进行的北方战争中,丹麦站在俄罗斯一边。丹麦成功地将瑞典从北海南岸和贝恩霍尔姆岛赶走。瑞典在同俄罗斯的这场战争失败后,国际威望受到重创。

此外,丹麦和瑞典经常扮演宗主国的角色:挪威和冰岛曾是丹麦王国的成员,芬兰属于瑞典王国。同时,社会结构和社会关系在不同的斯堪的那维亚国家也各不相同。例如,丹麦和瑞典的农奴制只是在十八世纪的最后几十年才废除,而总的来说,挪威当时还没有农奴的依附地位。

封建制度的危机在斯堪的那维亚诸国的表现形式各不相同,它为启蒙主义思想的形成和传播创造了条件。这个过程在各附属国中有其自己的特色,反映了对地方分权和文化自治的追求,而从长远来看也反映了对自决权的追求。

诸国中文化中心的分布并不平衡。在丹麦,哥本哈根大学就成了这样的中心。瑞典有两所大学,分别在隆德和乌普萨拉(后一所大学在十五世纪就已建立),在芬兰有图尔库大学。1739 年创办了瑞典科学院,其第一任院长是享誉世界的科学家林奈。1786 年建立了另一家专门的瑞典人文科学和艺术学院。1722 年开办了哥本哈根剧院,1737 年在斯德哥尔摩创办了瑞典皇家剧院,尽管两家剧院不时地停止自己的活动,但其作用是难以估量的。著名的欧洲古典主义喜剧大师之一、讽刺作家和道德训诲者、早期启蒙运动的思想家路德维·霍尔堡(1684—1754)的声名就是同哥本哈根剧院联系在一起的。

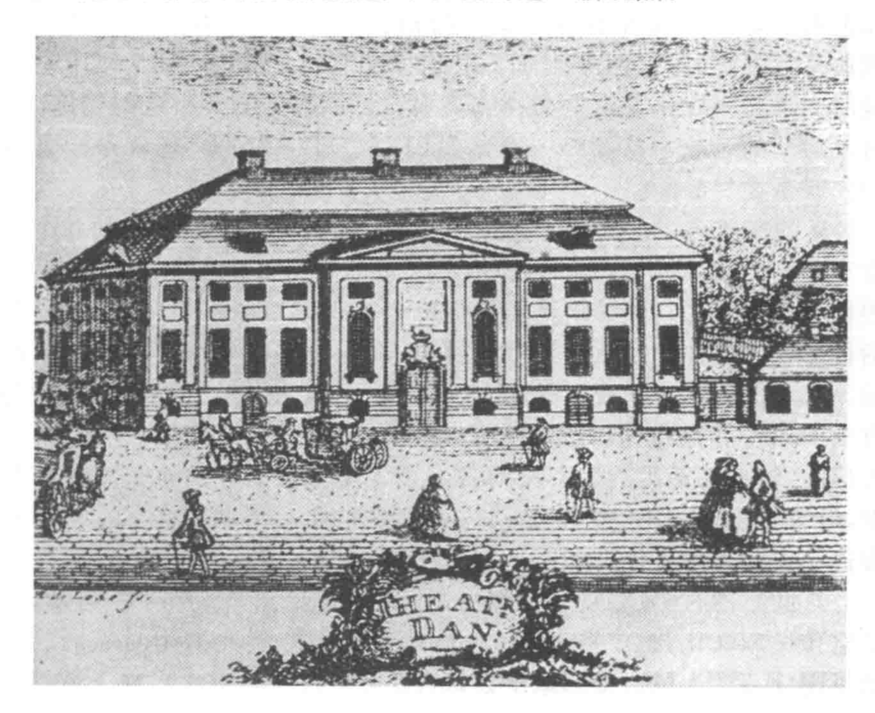
最早的挪威启蒙主义者也是在丹麦开始活动的。虽然挪威的几个城市成立了不同的挪威社团,但 1772 年在哥本哈根成立的“挪威社”却是最具代表性和影响力的。领导该社团的是著名戏剧家韦谢尔,其中还有一些著名的挪威诗人。他们的活动是有节制的,因为社团的参加者没有提出政治目标。挪威的人民运动较为激进(尤其在十八世纪末),它主要针对的是丹麦官吏的横行霸道行为。挪威农民洛弗图斯的案子(1786—1787)产生了巨大反响,洛弗图斯因代表农民向丹麦王太子递交诉状而被丹麦法院判处有罪,并死于囹圄之中(因为不允许为此事申诉)。洛弗图斯案在很大程度上促进了挪威人的民族觉醒。

十八世纪,芬兰为瑞典的一部分,其内部出现了“爱芬党人”运动,其任务是宣传民族文化,推广芬兰语,这是与官方语即瑞典语相对立的。逐渐开始了建立芬兰人民历史的最早尝试(Д. 尤斯列尼图斯),出现了最早的本民族语言的诗歌(Г. 贡德卢斯)。

十八世纪初之前,冰岛完全隶属于丹麦。少数冰岛学者在哥本哈根接

受教育，他们在回到祖国以后，多半成了宗教人士。不过这里的文化生活稍稍偏向于沿着“世俗的”方向发展：自然科学家和诗人埃盖尔特·奥拉夫松（1726—1768）对自然进行研究，其日记（1772 年以丹麦语出版）在当时是闻名遐迩的作品，他仿佛为斯堪的那维亚半岛人发现了冰岛。奥拉夫松羡慕斯堪的那维亚的过去，他把农民看作民族的主要力量，对其寄予殷切的希望。十八世纪出现了许多别具一格的作家（贡纳尔·保尔森、永·施泰因格里姆松、永·索尔劳克松、西古尔德·彼得松等），他们用冰岛语进行写作。

在丹麦和瑞典，文化进程是沿着一个方向发展的，即由占优势的宗教意识形态走向启蒙主义。尽管在十八世纪初以前这些国家已经具有相当可观的民族语言的文化读物——主要是宗教（包括部分世俗的）诗歌，以及历史的、哲学的和自然科学的文章——但无论是与其他欧洲国家文学的联系，还是对真正民族传统和自己民族文化的关注都仍然是不够的。丹麦的路德维·霍尔堡、瑞典的乌洛夫·达林克服了十七世纪文学中占统治地位的巴洛克传统，解决了世俗文学和宗教文学的区分问题，不仅确立了各种新体裁，而且确立了作家的活动是服务于社会的这一新观点。



丹麦剧院 版画 1750 年

霍尔堡和达林及其周围的人（古典主义诗人），经受住了争取用祖国语言创作文学的艰苦斗争，须知十八世纪初以前，在学术界占统治地位的是拉丁语，而在戏剧舞台上占统治地位的是法语和德语。十八世纪前半叶的作家面临的任务就是重新开始用本民族语言写作几乎全部的文学体裁：在诗歌中是颂歌、讽刺性叙事诗；在戏剧中是喜剧和悲剧；在散文中是长篇小说、中篇小说、书信体、旅行笔记。在这几十年中还出现了期刊，并得到了发展，斯堪的那维亚研究者们认为，这些刊物在瑞典和丹麦语言的形成过程中起了重要作用。

达林按照英国杂志《旁观者》的模式创办的《丹麦旁观者》和《瑞典百眼神》杂志在斯堪的那维亚新文学的形成过程中起了巨大作用，它触动了社会生活和政治生活中的紧迫问题，介绍了欧洲诸国文化生活中的重大事件。

语言领域中的语文学研究极大地活跃起来，搜集并批判性地出版了中世纪作家的作品（丹麦的 X. 格拉姆和 Я. 朗格别克），创立了丹麦的“祖国历史和语言协会”（1745）。

民族的历史编纂学也首次获得成功：产生了第一批历史著作（用丹麦语出版的霍尔堡的著作和用瑞典语出版的达林的著作），这些从新的、唯理性主义立场撰写的作品广受读者的欢迎。 ·252

哲学思想在瑞典得到了迅速的发展。一方面，早在十七世纪就得到承认的唯理性主义传统在这里依然活跃并发展（笛卡尔曾在斯德哥尔摩度过生命的最后一年）；另一方面，十八世纪瑞典最伟大的哲学家是埃·斯维登堡（1688—1772），其神秘主义观点与启蒙主义者的世界观是针锋相对的。

十八世纪前半叶，斯堪的那维亚地区内部的文学交往仅与几个最著名的名字有关。比如出生于挪威，而语言和文学传统又属丹麦的霍尔堡的创作具有整个斯堪的那维亚地区的意义，他的《道德思想》和《书信》促进了这些体裁在瑞典的发展。他与女诗人努征弗利克特的通信是瑞典文学的一个重要成果。霍尔堡的作品为贝尔曼、瓦伦堡和谢尔格伦知晓并重视。同样的，丹麦人也知道达林是记者和诗人。

十八世纪中叶，丹麦和瑞典的文学明显地扩大了与欧洲启蒙运动的联系。欧洲的作家们也开始对斯堪的那维亚的史诗和神话的浪漫内容表现出兴趣。随着克洛卜施托克移居到哥本哈根之后，丹麦和德国的文学联系就大大地活跃起来。

十八世纪五十年代，描写家乡四季自然风光的诗歌（瑞典的克雷伊茨和于伦博里，丹麦的图林）得到了发展，英国诗人蒲柏和汤姆逊的诗，在某种程度上还有瑞典的阿尔布雷希特·哈勒尔的《阿尔卑斯山》都是此类诗歌的样板。七十年代的诗人们也转向了这一题材。

七十年代在丹麦和瑞典宣布的“出版自由”(诚然,是极其有限的)对于这些国家的文学发展起了有利的作用。在冰岛,教会对出版行业的垄断多少也受到了限制。

不过,十八世纪最后三十年的最重大成就是唤醒了民族自觉。这反映在“哥特式风格”中,其基础是对古斯堪的那维亚文化的迷恋。古冰岛文学早在十七世纪就被称为“哥特人的”,而其文学遗产被看作是所有日耳曼语国家的共同财富。当时一些学者提出的有关斯堪的那维亚人源于古哥特人的假说,现在虽然已被历史学彻底地推翻了,但在文学中作为文化活动家对某种泛日耳曼遗产追求的标志,这一术语依然保留着。

1737 年 Э. Ю. 伯尔纳(1696—1750)出版的萨迦《北方勇士的功绩》早在浪漫主义者泰格奈尔少年时代就广为流行。不过,以法国古典主义为取向的官方学院派文学批评阻碍了对“野蛮时代”遗产的开发。在战胜这种旧传统的过程中埃瓦尔发挥了重要作用。

虽然文学活动仍然集中在首都哥本哈根和斯德哥尔摩周围,但在挪威和芬兰也出现了形成新的文化中心的先决条件。生活和工作在哥本哈根的许多天才作家就其出身来说是挪威人。他们的活动为挪威文学在下一个世纪从丹麦文学中分离出来奠定了基础。

对民族传统的兴趣,对本国历史和对芬兰史诗、语言的研究,渐渐地把依附于瑞典的芬兰唤醒了。在奥博大学(图尔库),波尔丹(1739—1804)开始研究芬兰民间诗歌和民俗,组织启蒙社团“女神”(1770),他先是用瑞典语,后来又用芬兰语,出版了最早的期刊。于是未来芬兰脱离瑞典后形成的双语文化此时已经渐渐有了雏形。

对于瑞典来说,建造民族剧院仍然是当务之急,因为歌剧和音乐剧此时在瑞典已经取得了巨大的成功,但悲剧和喜剧却几乎还没有发展。1746 年腓特烈五世准许重新开放“丹麦剧院”,在其舞台上,对古典主义悲剧的讽刺性摹拟作品与霍尔堡的喜剧同时出现了。埃瓦尔进行了创作具有民族内容的诗剧的尝试。

253 · 在丹麦还出现了与古典主义相对立的以德国和英国为模式的前浪漫主义诗歌,埃瓦尔是这方面的光辉代表。在十八世纪最后几十年的瑞典文学中,首先由谢尔格伦深入研究的启蒙主义思想和古典主义美学占有统治地位。八十至九十年代的前浪漫主义当推图里尔德和李德奈尔的作品为代表,而早期的浪漫主义则以弗兰森的抒情诗为代表。

法国革命对斯堪的那维亚文学的影响有一些新的政治因素。图里尔德的诗歌题材首先超越了民族范围,出现了政治诗和抨击性诗歌之类的新体裁。作家们的政治演说引起了当局的不满,图里尔德因此被逐出瑞典,海

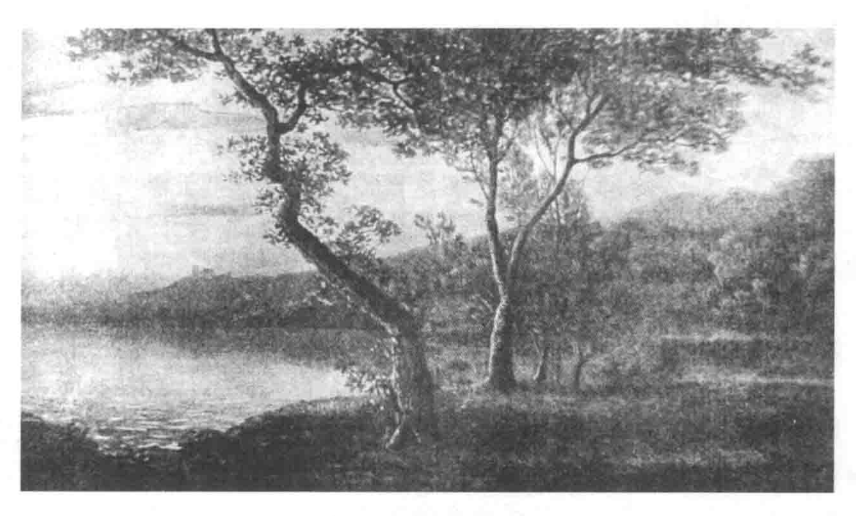
贝亚则被逐出丹麦。

十八世纪接近尾声时，期刊已经渐渐成为受到社会承认的力量，逐渐出现了文学批评和戏剧批评。斯堪的那维亚各国之间的文学交流也活跃起来，对当代诗人的作品也在进行翻译。在丹麦，泛斯堪的那维亚主义文学运动甚至有了自己的机关“挪威社”。霍斯特组织了“斯堪的那维亚文学社”，不过，其活动还是非常有限的。很久之后，直到浪漫主义时期，北方统一的思想才产生影响。

2. 丹麦文学

丹麦文学在十八世纪前半叶处在古典主义的强烈影响之下，但是它具有向往科学和宗教的特点。在初期，启蒙主义倾向本身体现在十七世纪典型的圣诗形式中，不过文学中逐渐增强的世俗倾向导致各种讽刺作品的出现——从讽刺散文和讽刺诗到讽刺喜剧和讽刺性摹拟小说。渴望摆脱束缚人的个性的桎梏（十八世纪下半叶尤甚）表现在逐渐发展的自由思想中，这种思想是不可能与在丹麦将个人变成服从于专制国家的虔敬派形式和睦相处的。许多世纪以来，丹麦与法国有着密切的文化交往，法国革命前和革命中的事件令丹麦人思想迷惘，引发了丹麦人爱好自由的言行。在文学中这导致了与古典主义传统的分道扬镳，使文学开始呼唤人类的情感（感伤主义倾向的发展），呼唤表达人对自由的要求（政治抒情诗和戏剧艺术的出现），这些作品都是由本民族英雄的历史材料加工而成的。十八世纪末，丹麦文学中也明显地出现了德国狂飙突进运动中有过的倾向。自1751年至1770年就生活在哥本哈根的克洛卜施托克的诗歌成了这种新倾向的源头之一，并对丹麦的文学产生了重大影响。同时，理查逊的《帕美勒》，尤其是笛福的《鲁滨逊漂流记》和斯威夫特的《格列佛游记》也对丹麦文学（更广泛地对丹麦文化）的发展产生了影响。像介绍卢梭、歌德、席勒、斯特恩和麦克菲森的著作一样，沙洛特·多萝特·比尔于1776—1777年翻译塞万提斯的《堂·吉诃德》成了丹麦文化生活中的重大事件。莎士比亚作品的译本在丹麦也占有特殊的地位。及至十八世纪末，丹麦已经为浪漫主义的出现做好了准备。 ·254

霍尔堡是丹麦和挪威启蒙运动的主要人物。其主要特点是力图通过批评不道德、不明智、不合理的个别现象来改良社会，并用诚实的城市手工劳动者生活的宗法制理想来与这些缺点相对比。他的作用是如此巨大，以至于可以代表这一阶段的丹麦和挪威的整个文学，既代表他以前的文学，也代表与他同时发展的文学，还代表继承其传统的文学。



《夏日的晚上》约埃尔 丹麦 私人收藏

克里斯蒂安·法尔斯特(1690—1752)是霍尔堡同时代人中最重要的人物。作为一位有造诣的语言学家(《学识的乐园》这一文集就是他用拉丁文撰写的),法尔斯特深信,古典文学能够培养人的智慧和道德精神。法尔斯特翻译了尤维纳利斯的讽刺诗和奥维德的《哀歌》。他的讽刺现实的诗歌常常与霍尔堡的喜剧题材相吻合,比如《不愉快的国外旅行》[①](1721)就与霍尔堡的《让·德·法朗士》相像。在《糟糕的婚姻》(1722)里,女主人公是一位内心空虚的上流社会太太,她认为自己是高雅的,因为所有时间她都是在镜子前和茶几旁边度过的,而在半夜她才出去拜访朋友;《不负责任的举荐》(1722)提出阿谀奉承和虚假伪善是升官发财的唯一途径。有时法尔斯特觉得整个世界就是一座疯人院,在这里每一个人要么有怪癖,要么有明显的恶习(讽刺作品《世界是一座疯人院》,1730 年)。汉斯·阿道夫·布罗松(1694—1764)的创作中表现出一种对立的倾向。他出身于一个贫穷的牧师之家。他的圣诗、宗教诗是十八世纪虔敬派抒情诗的典型。布罗松诗歌的特点是情感真实,但同时常常渗透着神秘主义情绪,其中延续着金果圣诗的传统(《一些节日圣歌》,1732 年)。

"即兴"创作的诗歌对于十八世纪来说是很典型的,比如婚礼诗、葬礼诗、会友诗等等。这种体裁的最重要诗人之一是安布罗修斯·斯塔布(1705—1758)。斯塔布出生于菲英岛上的一个裁缝之家,大学未能毕业,因为在哥本哈根的浪游生活耽误了他的学业。斯塔布的诗歌直到 1771 年

① 或译《糟糕的国外旅行》。——译注

才首次公开发表。他的诗歌题材是各种各样的,有阿那克里翁式的抒情诗,以生动幽默、充满朝气而见长,还有宗教诗歌。诗人准确地感受大自然,善于把大自然的生命同人的心灵运动作比较。在诗歌《烦人的冬天》中他描写了森林的复苏,飞禽走兽的活跃,它们就像对冬日已经感到不耐烦的人们那样,伴着音乐跳起了舞。斯塔布的诗歌富有音乐性,句子短而动词多,使艺术形象很生动。

丹麦最伟大的诗人当属埃瓦尔和巴格森。约翰内斯·埃瓦尔(1743—1781)出生于哥本哈根的一位虔敬派的牧师家庭,曾就读于石勒苏益格的一所拉丁语学校,在学校里他丰富的想象力和诗人气质与墨守成规的教育体系发生了尖锐的冲突。十三岁时,他读了《鲁滨逊漂流记》之后,决定逃到一个无人居住的岛上去再次建立吸引他的故事主人公的功勋。不过,这位未来的诗人只是到了中欧。在奥地利、布拉格、汉堡和德累斯顿的旅行教会了他如何去观察周围的世界。但城市对他没有吸引力。他写道:"我看到了群山和一碧万顷的田野,还有那茂密的森林中孤独的修道院;我看到了宏大而动人的情景,只要想起这一切,我的心灵就充实、精神就升华,不过我并没有为它而陶醉;我学会了在自然界中感受美妙、伟大的东西以及由此带来的欢乐。"对自然界的静观帮助他忘却苦难和不幸。他的生活是丹麦第一位职业诗人的生活,也是非常艰难的生活。在他最早发表的讽喻小说《幸福锁》(1764)中,他认为,幸福只有在高山顶峰方能实现。表达强烈感情的渴求使埃尔瓦的静观态度发生变化。他的《悲痛奏鸣曲》(1766)是悼念腓特烈五世之死的诗歌,是在斯卡拉波里尼的音乐伴奏下完成的,它以其深深的悲哀和非宗教内容而震撼了观众。《受难周的圣乐》也引起了强烈的震撼。在克洛卜施托克的影响下(他们是在1769年相识的),埃瓦尔转向了民族的、历史的以及《圣经》的题材。他先是在抒情剧《阿达米阿达》中,接着又在五幕悲剧《亚当与夏娃》(1769)中着力表达了人类最初幻想的破灭。作者主要的注意力放在描写夏娃心中日益增长的不满上,这种不满引导夏娃脱离平静的幻想而热烈地去企盼认识没有体验过的东西。在埃瓦尔熟悉莎士比亚的悲剧时期,他产生了描写充满积极行动、以坚强的性格冲突和高尚与虚荣的对抗为基础的悲剧的渴望。埃瓦尔的悲剧《罗尔福·克拉阿》(1770)的情节就取自萨克逊·格拉马蒂克的故事。悲剧中描述了夺取政权的斗争,这一斗争是以高尚而又轻信的罗尔福之死结束的;而他的敌人尽管玩弄阴谋,背信弃义,居心险恶,仍遭到了失败,高尚的奥特取得了胜利,成了丹麦和挪威的国王。这一作品充满人物的议论:他们的独白充满激情,而有时又带有温情色彩。作者试图捍卫丹麦和挪威统一的思想。这是丹麦的第一部以民族历史为素材创作出来的悲剧,


埃瓦尔肖像 保尔森画 约1780年

与《亚当与夏娃》有很大不同，但却未能在舞台上演。

1773年埃瓦尔用诗歌创作了悲剧《白洛之死》，又一次取自萨克逊·格拉马蒂克的故事。作品的基础是义务与激情的斗争，其中表现了仙界英雄白洛爱上一位尘世女子，白洛性格暴躁，受苦受难而又不时自我反省，这些都体现了诗人同时代人的形象。这是丹麦的第一部用五音步抑扬格写成的悲剧。作品所表现的私人生活中的抒情和悲剧主题是最合埃瓦尔心意的。

埃瓦尔创作的顶峰之一是其剧作《渔民》(1778)三部分中的长篇戏剧诗。剧中的主人公都是普通人，其生活和痛苦在描写上均未模仿田园诗，通过其欢乐与绝望的对比、情节的紧张发展，都可以看出他是浪漫主义的先驱。埃瓦尔曾打算写悲剧《哈姆雷特》，其主人公应该是一位英勇积极的斗士。

埃瓦尔的诗歌逐渐摆脱了前辈诗人惯有的辞藻华丽和高傲的形象，渗透了真正的抒情色彩，具有直率传达情感的特点。这一新阶段是从《当我生病的时候》(1771)这首诗开始的。埃瓦尔还尝试写作长篇小说。他的讽刺小说《潘塔卡克先生的历史》(1771)还有些片段保留了下来，这部小说是他在伏尔泰的《天真汉》的影响下写成的。《生活和看法》是他最优秀的散文体作品，也是他的自传，巧妙地将卢梭的思想和斯特恩的艺术手法结合在一起。这一著作是在其死后发表的。

恩斯(伊曼纽尔)·巴格森(1764—1826)生于科西耶的一个官吏家庭，是一个充满矛盾的人物。在他身上细腻的抒情能手与讽刺专家结合在一起；他从古典主义立场出发批判年轻的浪漫派作家欧伦施莱厄，但他本人也倾心于浪漫主义；他最热爱祖国丹麦，但又经常旅行；他雅致的诗歌吸引了掌权的代表人物，而他本人表达的是热爱自由的思想，他为巴士底狱的毁灭而欢呼。

在欧洲旅行期间巴格森结识了福斯、维兰德、席勒、赫尔德、雅各比，他尤其崇拜康德的哲学，他甚至把自己的名字恩斯改为伊曼纽尔（康德的名字）。他发表的第一部作品是《滑稽故事》（1785），对这一作品的创作一直持续到1814年。巴格森在《诗歌的起源》集中对斯堪的那维亚的神话故事作了讽刺性的改写。《卡伦堡史事》（1786）是巴格森的一部最辛辣的讽刺作品，在文中巴格森猛烈地抨击丹麦的封建主义者。城市的名字令人想起了霍尔堡，他把匿名作者“佩德·波茨”冒充为卡伦堡人。巴格森第一个将霍尔堡的杰作《尼尔斯·克里姆地下之行》由拉丁文译为丹麦文。他在《迷宫，或德国、瑞士和法国旅行记》（1792—1793）中对其漫长的旅行作了叙述。巴格森模仿斯特恩的笔法，反映了十八世纪末在法国逐渐成熟的反叛情绪。

·256

对巴格森来说，最重要的时代问题之一是发展艺术。在《迷宫》关于曼海默的一章里，他批评了古典主义，他认为美不在于对称，不在于纯理性，不在于遵循各种规则，而在于表现运动，诗人赋予感情以特殊的意义，并将感情与理性相对立。然而巴格森不接受新的艺术，他在寄自意大利的诗歌书信中对歌德、蒂克和欧伦施莱厄的作品的重要性提出了疑义。在诗歌书信《努莱丁致阿拉丁》（1806）和讽刺诗《幽灵及其本人，或巴格森反对巴格森》（1807）中，也道出了他不接受浪漫主义诗歌的心声。他看不到歌德和浪漫派与当代生活的紧密联系，而与当代生活相联系是他自己的作品与其导师霍尔堡与韦瑟尔的作品的特点。在十八世纪九十年代的诗歌中反映了诗人政治上的激进主义：他哀叹米拉波①之死是争取自由斗争中的损失。在《拿破仑颂》中他谴责制造混乱的征服者和篡位者，他认为是卢梭和康德确立了个性自由。巴格森作为感伤主义者的隐秘抒情诗引起了人们的兴趣，他善于表现活生生的感情变化，是一位形式大师。他诗歌中的抒情方式没有华丽的辞藻和唯理性主义倾向。

海贝亚和布戎在政治信仰方面接近于巴格森。他们俩表现了丹麦人对政治自由的追求，尤其是在受到法国革命的影响之后这种追求更为强烈。彼得·安德烈亚斯·海贝亚（1758—1841）在《我们的俱乐部》、《我的政治方向》和其他一些诗歌中表现了对法国共和主义者的同情。在讽刺小说《钞票的逸事》（1787—1793）中，金钱被描写成主要力量和信仰的象征，在字典《语言研究》、戏剧《第一提琴手》和《第二提琴手》等作品中，海贝亚猛烈抨击社会秩序和王权。1800年他被驱逐出丹麦，并被迫定居法国。

---

① 米拉波（1749—1791）伯爵，法国大革命活动家，后成为大资产阶级的领袖，乃至王室的秘密代理人。——译注

马尔特·康拉德·布戎(1775—1826)是一名更加积极的反对王权的斗士。1796年他出版了讽刺作品《贵族政治的基本信念》,而在1792年出版了诗作《尼尔斯·埃贝森,弑暴君者》,他在其中将过去的民族英雄比作布鲁特[1]。他因出版这些作品而被送交法庭审判,但他巧妙地逃到了瑞典,他的后半生是在法国度过的。

十八世纪国家剧院的出现促进了民族剧目的产生。如上所述,本世纪最具抒情风格的诗人埃瓦尔写了一些戏剧,写戏剧的还有海贝亚;作为戏剧家的美学教授和出版人拉贝克说过,启蒙主义时代关注旨在供舞台演出的作品的特殊影响力。丹麦的戏剧主要沿四个方向发展。霍尔堡、海贝亚、比尔和埃瓦尔(《粗鲁的捧场者》、《滑稽的爱国者》)等喜剧里的讽刺是最有意义的。应该以古典主义和启蒙主义的现实主义教育观众,即借助单一阐述的思想、形象、情景,并以对各种现象的尖锐讽刺和戏弄而赋予其极大的表现力。十九世纪新出现的现实主义艺术正是依赖于这种类型。第二种类型是悲剧,首先是埃瓦尔的悲剧,它同古典主义的联系在于角色的选择、冲突的特点、激情及遵循三一律,不过由于引入了大量的抒情独白和民族神话、《圣经》题材,从而破坏了其准则。第三种类型是抒情喜剧,有时伴有音乐、歌曲和舞蹈。在这方面,田园诗《丰收的节日》和《彼得的婚礼》的作者托马斯·托鲁普(1749—1821)最为著名。最先采用这种体裁的是安娜·卡塔林娜·冯·帕索夫(1731—1758),她创作过剧本《马利安娜,或自由选择》(1757),这个剧在反映现实的类型上与理查逊的《帕美勒》相似。这种体裁是供人消遣的,是与感伤主义有关的,是虚拟民间的;在舞台上再现时风格上故意模仿民间歌曲和民间仪式,它甚至在十九世纪还长久扎根于丹麦喜剧中,对假浪漫主义戏剧的发展产生了影响。悲剧和抒情喜剧的矫揉造作和远离生活是韦瑟尔滑稽摹拟作品《无裤袜的爱情》的基础。戏剧作品的第四种类型是历史悲剧,它才仅仅开始形成。《罗尔福·克拉阿》的作者埃瓦尔站在它的源头。奥勒·约翰·萨姆索埃(1759—1796)的剧本《久维克》(1796)就属于这一类型,它描写了一个女子为了拯救自己的人民牺牲爱情的英雄主义品格。根据争取丹麦自由斗争的民族历史资料,克里斯蒂安·莱温·桑德尔(1756—1819)创作出悲剧《尼尔斯·埃贝森》(1797)。历史题材的爱国主义悲剧为欧伦施莱厄的浪漫主义历史剧开辟了道路。

257·

史诗的散文体裁在十八世纪表现较弱。其作者更多依赖于英国和法国

---

① 公元前85年—前42年,古罗马反对恺撒的主谋者,据说是他第一个用匕首刺杀恺撒的。——译注

的范本。这主要是指讽刺小说，如霍尔堡的作品和埃瓦尔未完成的小说《潘塔卡克先生的历史》，或是教育小说，其中最著名的有埃立克·彭托皮丹的《美诺莎》（1742—1743）。小说原定以基督的道德精神教育读者。

3. 挪威文学

十八世纪的挪威艺术性文学与学术性文学和宗教文学正在分离。由于彼得·克里斯托弗·斯特纳森和克里斯蒂安·布劳思曼·图林的创作，以及霍尔堡（他对十八世纪的挪威文学和丹麦文学产生了很大影响）的创作，对艺术性文学的独立问题已经可以认识到了。启蒙主义思想在挪威，如同在整个欧洲一样，把人民的精神发展包含在自己的任务中，因而使艺术逐渐充实了丰富的社会内容：像十七世纪那样经常见到的"即兴"诗歌的作用越来越小，颂歌中的奉承之辞换成了诗人想向自己的听众提供的道德理想。霍尔堡及其追随者创作的戏剧在十八世纪的体裁系统中获得了首要意义。戏剧逐渐摆脱了模仿外国范本的做法，或者是在本民族的历史中寻找并向观众提供正面的榜样，或者是对当代人的具体缺点提出强烈的批评。

由于挪威本身作为十八世纪的独立国家仅仅是存在于挪威人自己的意识中，所以挪威本民族的小说还不可能出现。用史诗来总结的时代还未到来。史诗艺术是以前浪漫主义的各种形式出现的：自传体笔记、书信、日记，其中有些已经发表，比如亨利希·布尔克斯·科斯（1686—1773）少将的回忆录和战争时期当水兵的尼尔斯·特鲁斯纳的日记（他称之为《图尔登肖尔德的水兵》，1710—1714 年）。战争参加者彼得·图尔登肖尔德（1691—1720）的书信成为关于人的有趣文献，它揭示了一个天才的、勇敢的，具有幽默感、充满自尊心的青年的精神世界；霍尔堡的朋友西格达尔·尼尔斯·格鲁斯（1672—1747）用法文写成的书信，在修辞方面无可挑剔，并且充满纤细的幽默感；本杰明·达斯（1706—1775）致杰出的丹麦历史学家苏姆的信在哥本哈根知识界也获得了巨大的成功；卡尔·达赫曼（1705—1780）在自己的信中论述了历史和当代人的问题。在书信体和回忆文学中锤炼了散文体风格，积累了描写当代事件和刻画人物性格的经验。

十八世纪初，继续存在着上个世纪所特有的体裁——民族的和地理的记述文和宗教诗歌。第一种体裁表现在汉斯·波尔辛·埃盖代（1686—1758）的著作中，他完成了到格陵兰的旅行并写出了一本记述这次旅行的书《古格陵兰新说，或格陵兰的自然风光》（1741），书中描述了爱斯基摩人的"理想"社会，在他们那里公民没有贫富差别，没有市民们的道德缺陷，他们仅仅"缺少"基督教。该书的基调接近彼得·达斯的《北地号角》。比尔

吉塔·克里斯蒂娜·休特费尔 1682—1761)的具有宗教内容的诗歌模仿了民歌风格。波韦尔·约埃尔(1675—1723)用一个普通的"野人"做自己诗歌的主人公,他幸福地生活在大自然的怀抱里,没有受到城市的腐败影响。描写日常生活的或宗教诗歌的旧体裁中渗进了新的、十八世纪流行的未受到文明破坏的卢梭的"自然人"观念。

十八世纪挪威作家开始更加现实地描述人的内心世界,也渐渐善于观察和在艺术形象中体现具体的现实,体现独特的挪威自然风光。这些文学特点又为日益增长的民族自觉意识所加强。

十八世纪中叶(直到挪威社会活动开始),斯特纳森和图林是最重要的诗人。彼得·克里斯托弗·斯特纳森(1723—1776)生于居德布兰河谷,是博德默和布赖丁格的继承人,也是克洛卜施托克的热忱崇拜者。在后者的直接影响下,斯特纳森创作了《新郎和新娘的颂歌》(1754)这一丹麦和挪威诗歌中的创新作品,因为诗人不顾这种体裁里的既有传统,也不注意婚礼仪式的形式和事务方面,而讴歌了两个恋人的结合。他的《埃里克斯霍尔姆的容克泉颂》(1762)在挪威艺术中率先用颂歌体裁描述了家乡的景色。在斯特纳森的作品中古典主义的倾向占优势。

克里斯蒂安·布劳恩曼·图林(1728—1765)出身于一个发了财的农民家庭,在诗歌和散文方面均有即兴创作的杰出天分。他的诗歌在十八世纪的丹麦和挪威被认为是最具音乐感的。他对诗歌本质的观念可用下面一些话来表达:"诗歌应当是触动人的理智,并令其惊讶和思考的东西";"其长处就在于它能够表达深刻而又鲜明的思想,并用生动、优美、雅致的语言将其体现出来。这是诗的灵魂……它以生动的想象表现出来——它的形象越是简单,诗歌就越是生动"。图林不是克洛卜施托克的崇拜者,吸引他的是更显豁的题材。但古典主义的唯理性特点在他的诗歌中仍然很明显。他的"阿卡迪亚"①深受丰特奈尔②的散文和布歇③绘画的影响。图林最重要的作品是《五月的一天》(1758)。新郎和新娘被描写成牧童和牧女,而故事发生的地点则是作者喜爱的群山和峡湾,正是群山和峡湾唤醒了作者的想象力。作者对摆脱城市加在身上的桎梏感到由衷的高兴。他的诗歌在丹麦广为人知,在德国也受到莱辛的赞赏。诗人两次获得诗歌作品奖(参加优秀和有益科学社的命题诗歌作品比赛)给人以诗人思想深刻的印象。在《航海术的产生及其后果》(1760)中诗人根据卢梭的思想证明,文明作为航海

① 希腊地名,在古希腊罗马文献及后来的田园诗中被描写为盛行古风的天国。——译注

② 1657—1757 年,法国作家。——译注

③ 1703—1770 年,法国画家,洛可可风格的代表人物。——译注

术的后果导致奢侈、贪婪、不良欲望的产生，导致脱离自然，总的来说，导致人性的退化。他的第二个作品是《从宇宙诸创造力之间的秩序和相互关系的观点看创作的不完美性》(1763)，这是对思维和宇宙之美的令人鼓舞的自由思考，这种思考的无穷无尽令人惊讶，使思维停息，感情静止；同时，人的意识力求深入到浩瀚宇宙的秘密之中。十八世纪的诗人需要有上帝是创造者的思想，并以此来寻求世界起源和世界上各种现象间的相互关系的问题，以及人在宇宙中的位置的问题的答案。在挪威文学中图林的这一作品早于十九世纪浪漫诗人韦格朗的长诗《创造力、人和救世主》。图林是挪威最早的职业诗人之一，虽然他一直未离开国家的公职。

“挪威社”成员的活动是十八世纪最后三分之一时间挪威文学发展中的最重要的阶段。信仰挪威及挪威人的伟大和独特性是这个组织的宗旨。诗人和戏剧家在其中起了主要作用，虽然这里面也包括记者和哲学家。其中一部分人遵循古典主义规范，如布列达尔、法斯廷、布伦、Ю. 赖因，而另一些人，如韦瑟尔、维贝、斯特鲁姆，则极力破坏到十八世纪就已经过时的古典主义准则。弗里曼是作为歌德笔下的维特的崇拜者和感伤主义诗人出现的；哲学家尼尔斯·特列绍夫(1751—1793)成了康德思想的传播者。布伦在信仰上是正统的，而韦瑟尔、维贝和法斯廷则明显具有自由思想。聚集在哥本哈根的约埃尔夫人咖啡厅里的人们强烈地捍卫自己的信仰，创作讽刺敌对者的辛辣小诗，他们的即兴之作不断刊入汇编杂志中，而用布伦的诗歌《为了挪威，英雄们的国土……》谱成的歌成了他们的颂歌。歌中有这样的词句：“当我们第一次感到血液在涌动，我们就对自由充满甜蜜的幻想；总有一天我们会从梦中醒来，打碎身上的锁链和镣铐，将暴政打倒。”韦格朗称这首歌是“挪威的马赛曲”。他们将自己的诗编成《诗集》刊印(第一集出版于1775年)。深刻的意见分歧导致矛盾猛烈的爆发：弗里曼必须从“挪威社”退出，他已经无力抵抗韦瑟尔及其朋友们了。在“挪威社”里诞生了新型的挪威文学，挪威虽然还没有成为独立的国家，但已经形成了自己的意识形态、自己的文化和文学。尽管组成“挪威社”的文学家形形色色，但他们演进的基础都是从古典主义走向启蒙主义的现实主义和感伤主义，这表现在对现在和过去(被理解为英雄主义的和田园诗般的)的人民生活的日益增长的兴趣；表现在对个人的隐秘感受的日益增长的关注；表现在对家乡自然风光的日益增强的兴趣；最后还表现在对古典主义的题材、主人公和形式的自觉的、系统的戏仿。

“挪威社”中起主导作用的当属那些戏剧家，其中最著名的有布列达尔、布伦、韦瑟尔和法斯廷。

尼尔斯·克罗格·布列达尔(1733—1778)起初是高乃依的翻译，他尝

试用英雄滑稽和讽刺的风格写作罗宾逊式的小说，但不成功。他对霍尔堡式的讽刺的世界观倍感亲切。他本人使用的主要体裁是音乐喜剧。早期戏剧《格拉姆与西格涅，或爱情和忠勇的杰作》(1756)是田园牧歌作品，剧中将英雄主义的东西与戏谑的东西结合起来，是挪威和丹麦根据挪威的历史资料写成的第一部作品，它的情节取自萨克逊·格拉马蒂克，但作者却很少对历史事实本身感兴趣。在艺术方面他的古典主义配乐悲喜剧《西顿[1]的王位继承》(1770)更加重要。法斯廷(1746—1791)的《赫尔米奥娜》(1772)是按古典主义悲剧精神创作而成的。不过其中有些地方明显偏离古典主义规范，即它的主题是爱情，作者力图创造更复杂的人物性格。

约翰·努尔达尔·布伦(1745—1816)生于一个富裕的农场主家庭，这个家庭希望给孩子以教育，但更加吸引孩子的是家乡的群山和传说。在特隆赫姆的教会学校与舍宁的相识决定了他的命运，唤醒了他对民族历史的兴趣。大学毕业并通过神学考试之后，他结识了贡涅鲁斯，后者强烈的挪威爱国主义精神和开发科学的思想感染了布伦。布伦著作中最重要的有悲剧《萨里纳》和《埃纳·坦博谢尔维》，这两部戏都是1772年写成的。第一部戏的特点是紧张的剧情发展和人物心理描写，在哥本哈根的皇家剧院中演出非常成功。该剧在斯堪的那维亚戏剧中第一次将主人公置于两个性格对立的女人(令人感动、温柔而又感伤的利蒂亚和热情而又多才多艺的萨里纳)之间。易卜生后来在十九世纪运用了这一形象体系，以便更加充分地突出中心人物的性格。布伦还未使正在出现的各种可能性变成现实：他的悲剧充满浮夸的言辞和虚幻的激情。第二部悲剧《埃纳·坦博谢尔维》最为突出。这是第一部具有挪威民族情节的戏剧。作者在埃纳身上体现了挪威爱国者英雄主义的高尚品格，埃纳在遥远的过去挺身而出反对陷入贪欲和宫廷倾轧之中，并因而失去了代表人民的权利的暴虐的哈拉尔德国王。布伦特别成功地使埃纳的妻子贝格利奥特这个人物接近于过去的萨伽。哥本哈根的皇家剧院拒绝上演这部为挪威而写的悲剧。在它周围燃起的政治斗争烈火吓坏了布伦，他发表了题为《论挪威人对国王的忠心及对祖国的爱心》(1773)这篇文章，他在文中表明，对挪威的爱并不妨碍为丹麦国王效力。八十至九十年代，布伦创作了一些以霍尔堡的精神写成的意义不太重要的喜剧。布伦的保守信念反映在喜剧中，也明显反映在他的诗歌(《福音歌》，1786年；《短诗》，1791年)中。

约翰·霍曼·韦瑟尔(1742—1785)是最为有趣和思想活跃的挪威人

---

[1] 古代腓尼基城邦。——译注

之一，他是威斯特比的一个多子女家庭中的第四个儿子。苦难的童年，贫穷的大学时代，身患疾病（自1770年以来病情加剧），没有固定收入，这些就是他履历的标志。他和丹麦的埃瓦尔一样，是第一位职业作家。韦瑟尔经常穷困潦倒，死时债务缠身。然而，尽管韦瑟尔命运多蹇，却在任何时候都未失去幽默感，对新世界中的每一件司空见惯的事物都具有敏锐的观察力。他精通文学，掌握法语、英语、西班牙语和意大利语。他以哥本哈根皇家剧院的音乐喜剧翻译的身份开始自己的文学生涯。对霍尔堡作品的痴迷必然会将韦瑟尔引向对刻板地效仿法国古典主义者的现代悲剧的讽刺摹拟作品的创作。所以就出现了针对《萨里纳》、《赫尔米奥娜》、《西顿的王位继承》等剧的《没有长袜子的爱情》（1772）。这部戏里一切都是按古典主义的规范发展的，然而采用了讽刺摹拟的原则不断显示出在反映新时代的艺术中是不能采用陈旧形式的。主人公是彼此相爱的新郎和新娘，新郎有一个不幸的情敌，新娘和这个情敌都有自己的挚友，这一切都像古典主义者的悲剧一样。但男主人公是个走村串户的裁缝，他的情敌则是鞋匠，新娘和那些挚友都来自同一个务工阶层，永远饥肠辘辘，几乎一贫如洗。新郎的名字约翰·冯·艾伦普赖斯令人发噱，因为漂泊的手艺人不可能有"冯"这种尊称。主要的喜剧效果是由原因和结果、内容和形式的不相称所造成的。女主人公格雷特做了一个梦，她梦见她今天必须嫁人，否则永远嫁不出去。新郎匆匆赶了回来，决定新郎和新娘怎么打扮，方知新郎没有长袜子，而又没有钱买。情敌的箱子里倒是有长袜子，可以去偷来，但男主人公的内心出现了爱情和荣誉的斗争，结果引出了冗长而庄重的独白。最后，爱情逐渐占了上风，长袜子偷来了，但盗窃行为被发现了：不幸的新郎和新娘由于经受不了羞辱，双双自杀，挚友出于对他们的同情也自杀了，接着，其他的人也受不了主人公们的死亡，纷纷自杀。舞台上尸体堆积成山，所有这一切都是偷窃长袜子引起的。"悲剧"中充满了斯卡拉布里尼亚音乐的咏叹调。斯卡拉布里尼亚是服务于丹麦王宫的极有天分的意大利作曲家，他在当时那个年代颇为有名，在韦瑟尔写出讽刺摹拟作品之后，这位作曲家开始仅仅被人讽刺模仿地来理解。韦瑟尔的讽刺摹拟作品在丹麦皇家剧院获得了极大的成功，后来又在国家剧院和自由挪威国家的克里斯蒂安剧院上演。该剧被译成瑞典文、德文和法文。《没有长袜子的爱情》标志着人们对古典主义和古典主义悲剧的兴趣的减弱。韦瑟尔作为形式高雅、内容睿智的诗作《滑稽故事》（1784—1785）的作者也很著名，该书多半是对薄伽丘和拉封丹的一些故事情节的加工，有的是爱情故事，有的是关于人的愚蠢和无聊的故事。

·260

约翰·维贝（1748—1782）是韦瑟尔的朋友和"挪威社"的第一任秘书

长，是一位杰出的即兴诗人，他的诗充满幽默和由衷的欢乐。诗中将阿那克里翁的主题与宗教的自由思想结合起来了。在他的诗中，上帝本身并不讨厌爱情和饮酒，按照维贝的看法，仅当人坐上了卡戎[1]的冥河之舟时，才值得与欢乐的人生告别。他也写喜剧，但没有诗歌那么成功。

彼得·哈博·弗里曼(1752—1839)在"挪威社"占有特殊的位置。他是牧师的儿子，在哥本哈根学习法学并成为一名外交官，先后进入斯德哥尔摩和彼得堡使馆。青年时代他受到歌德笔下的维特的强烈影响，不接受韦瑟尔周围人的嘲讽态度。在诗歌方面他继承了图林和斯特纳森的传统。在《霍纳伦峰，挪威北部的山》(1775)这首诗中，他描写了可以听到上帝声音的山巅。在那寒冷而辽阔的地方生活着雄鹰，弗里曼的诗歌灵感飞向那霍纳伦峰，"它屹立在大海的中央，屹立在云端"。对幽静的追求，返回童年时期对世界的直接感受，都是弗里曼诗歌的突出特点，他比前人和同时代人在更大的程度上揭示了人的灵魂，揭示了在城市里感到寂寞的诗人的灵魂。

值得注意的是，"挪威社"的许多诗人——爱德华·斯特鲁姆(1749—1794)、托马斯·鲁辛·德·斯图克弗莱特(1743—1808)、利贝尔·扎根(1777—1850)用挪威方言写诗，并认为方言具有表达复杂情感的足够手段。他们打破了那种认为挪威语言只能用来在丹麦标准语言写成的作品中产生喜剧效应的观念。因而他们为十九世纪的语言改革做了准备。作为杂志出版人的普拉姆、施密特和法斯廷也是"挪威社"的著名成员。

十八世纪末，"挪威社"的作用逐渐有些减弱，其活跃而又有才干的成员韦瑟尔、维贝、法斯廷相继死亡，其他成员如弗里曼、布伦等也不再积极配合。"挪威社"促进了民族自尊感的增强，促进了国民积极性的提高，带领艺术由古典主义的概括性和抽象性走向对现实生活的重要性的理解，走向学会观察世界和祖国的美好，并在诗歌中将这种美传达出来。

4. 霍尔堡

路德维·霍尔堡(1684—1754)生于卑尔根一个丹麦陆军上尉的家庭，其祖辈为挪威农民。他在卑尔根的一家德语学校学习，后转到一家拉丁语学校；于1704年通过哥本哈根大学的神学和哲学考试，获得做教师或做牧师的资格。

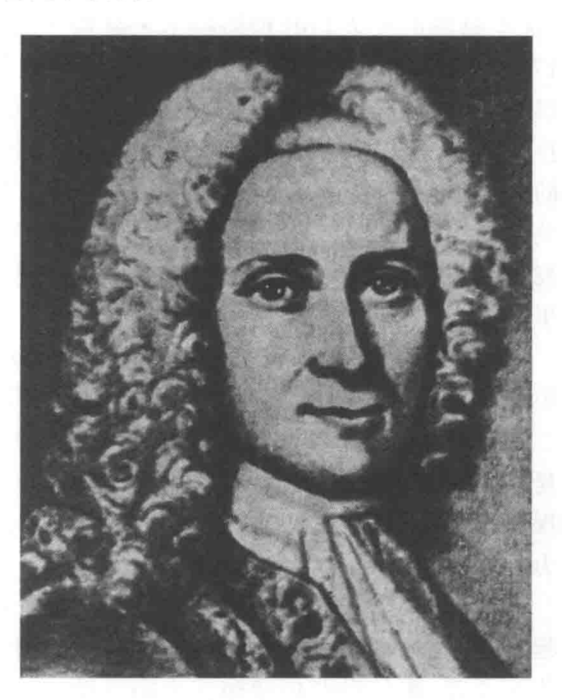
---

[1] 希腊神话中冥河上把死者的灵魂送到阴间去的摆渡者。——译注

霍尔堡作为一名伟大的丹麦—挪威喜剧作家而载入世界文学史。但他自己认为历史学和伦理学是他毕生的主要爱好和事业。

霍尔堡的第一部著作是《欧洲主要国家简史》(1711)。该书非同寻常，它不仅叙述了事实，而且介绍了十八世纪初的欧洲政治形势。例如，霍尔堡论述了日益增长的"莫斯科维亚"[①]的威望，它在彼得大帝的领导下不仅变成了瑞典的竞争对手，而且变成了丹麦和挪威的竞争对手。该书以及另一部著作《论自然法和民法》(1715)，为霍尔堡建立了学术权威，因此他在1714年成了哥本哈根大学的不拿薪金的教授，1718年取得形而上学教授的职位，1730年担任历史学和地理学教授。

·261



霍尔堡 版画 十八世纪

以笔名汉斯·米克尔森发表的英雄喜剧《彼德·鲍斯》一书使霍尔堡在文学界获得了盛名，《彼德·鲍斯》是按照塞万提斯的《堂·吉诃德》的精神，对荷马的《奥德赛》和维吉尔的《埃涅阿斯纪》所作的滑稽模仿。摹拟讽刺的对象是当时对古希腊罗马文化的经院式领悟和占统治地位的正统思想、保守主义和专权统治，奴隶心理就是由这些东西滋生出来的。讽刺效果是这样达到的："英雄主义的"人物彼德·鲍斯是来自卡伦堡的商人，在暴风雨时刻流落到了安豪尔岛上，他像古希腊罗马时代的英雄和堂·吉诃德，不过说的是市井语言，而他的仆人彼德·里斯，则使人想起桑丘·潘索，像古代英雄那样高谈阔论。作者将杜撰人物于斯特·武斯滕谢用拉丁语和希腊语所作的滑稽模仿的"学术"评论引入书中。霍尔堡认为自己的目的是为了使同时代人在丢掉固有观点之后，从旁观察自己，"认识自己"。《彼德·鲍斯》不仅激起了正统学者的愤怒，而且还激起了部分丹麦贵族的愤

---

① 十六至十七世纪时外国文献对俄罗斯国家的称谓。——译注

怒,这种愤怒认为该书是企图动摇国家的基础。只是由于国王的干预(他觉得该书有趣而无害)才使该书没有被付之一炬,作者也免于被罚款。该书所引起的反应说明,书中所触及的问题是何等的紧迫。

1722年9月23日,哥本哈根的丹麦剧院开放了。以前这里只有德国和法国的剧团演出,剧目的语言对丹麦人很陌生。新开的剧院上演的第一部剧是译成丹麦文的莫里哀的《吝啬鬼》。三天后,即1722年9月26日,上演了霍尔堡的《政治工匠》,他的第一部剧立刻便成了长久保留的剧目。这部喜剧的主人公名字很快就成了一类人的代名词,而剧名本身也变成了成语。1722年秋,作者又推出了《让·德·法朗士》、《山上的耶柏》,以及《优柔寡断的女人》和《梅斯特尔·赫特·威斯特伐列茨》等这样一些杰作。1723年春,霍尔堡又写了十部喜剧,其中最著名的有《产房》、《6月11日》、《埃拉斯穆斯·孟塔努斯,或拉斯穆斯·贝格》、《唐·拉努多·德·科利布拉多斯》、《来自伊塔刻的乌利斯[1]》,以及《雅各布·封·蒂波》、《事务缠身的人》、《无始无终》、《魔法,或虚惊》和对古典主义悲剧的讽刺摹拟作品《墨兰波斯》。1728年剧院关闭前,霍尔堡又写了十部左右的喜剧(《圣诞前夜》、《假面舞会》、《愉快的沉船时间》、《到矿泉旅行》、《阿拉伯的药粉》、《亨里克和佩尔尼拉》、《隐身人》等等)。

1722年写出的大部分作品是性格和情境喜剧,这是霍尔堡喜剧的基本类型;1723年他开始创作的主要是情节错综复杂的喜剧。他喜剧创作的第二个阶段从1747年开始,此时,哥本哈根的剧院又开张了,不过此时正好是剧作家的讽刺才能凸显的时期。他创作了《普洛托斯[2],或贫富之间的过程》、《斯加纳雷尔的哲学国之行》、《共和国》等等,其中最好的是《没有想象力的哲学家》。

霍尔堡是丹麦启蒙运动的典型代表。他和古典主义紧密地联系在一起,但在他的喜剧中却有明显的现实主义倾向。作为一个古典主义者和启蒙主义者,霍尔堡严格遵循艺术的道德内容和平民内容的重要性原则。这一点恰恰说明了他喜剧的纯理性主义性质和丰富而严肃的道德问题范畴。霍尔堡对古典主义的热衷也表现为他严格遵循三一律和对违背三一律的讽刺摹拟(在《来自伊塔刻的乌利斯》中),还表现为霍尔堡笔下人物性格的概括性,这些人物所代表的多半不是个性化的人,而是身上集中了某些社会的、道德的、精神的或感情的群体特点的一类人。唐·拉努多(《唐·拉努多·德·科利布拉多斯》中的人物)和他的夫人是贵族式的傲慢作风,让·

262·

① 或称攸利赛斯,罗马人对希腊神话中的奥德赛的称呼,伊塔刻岛国王。——译注
② 希腊神话中的财神。——译注

德·法郎士是一个崇拜法国的人;埃拉斯穆斯·孟塔努斯假冒学识渊博,圣堂工友佩尔不懂礼貌;冯·布雷曼(《政治工匠》中的人物)是冒牌的政治家,而《6月11日》中的施图登斯图鲁普是一位高利贷者。为具有同样社会职能的人物起同样的名字证明了同一个概括性原则,比如:农夫——耶柏,农妇——尼勒,老翁——伊耶罗尼穆斯,老妇——马格德洛娜,男仆——亨里克,女仆——佩尔尼拉,童仆——阿尔夫,爱说教的人——莱昂尼德。利用古典主义情节产生的效果同样是霍尔堡喜剧所固有的特点。例如,《让·德·法郎士》可以认为是莫里哀的《可笑的女才子》的变种,在《亨里克和佩尔尼拉》中莱安德自比于安菲特律翁[1],甚至霍尔堡最完美的喜剧《山上的耶柏》的情节也是取自于一个悍妻的笑话故事。

霍尔堡有时被称作"丹麦的莫里哀",这未免夸大了法国喜剧作家的影响。他们的相似之处部分可以归结为这两位喜剧家有时求助于共同的源头——普劳图斯和泰伦提乌斯[2]。不过,霍尔堡即便在与莫里哀接近的地方也有自己的独到之处。在模仿莫里哀的古典主义喜剧结构的某些规律之时,霍尔堡对自己喜剧的基调作了些改变:其中大多数接近于讽刺剧,如《让·德·法郎士》或《唐·拉努多·德·科利布拉多斯》;他的喜剧有时可以让人感到悲剧的色彩,如《山上的耶柏》或《埃拉斯穆斯·孟塔努斯》;剧中女子通常没有表情,且几乎没有爱情题材。霍尔堡所熟悉的洛克的原则(假如戏剧家要进行试验,那就将一个外来者领进有既定观点的环境中去)对他的喜剧结构有很大影响。例如,自认为是学者的让·德·法郎士和埃拉斯穆斯·孟塔努斯来到没有文化的父母和邻居那里;一个乡下骗子恰恰碰上城里骗子(《6月11日》);农夫耶柏被领到男爵的城堡里;工匠处在政客中间;德·科利布拉多斯一家的行为马上会在仆人等的对白里反映出来,诸如此类。主人公对环境的不适应既说明环境的本质,也说明由于冲突双方的各自反应而呈现在此环境中的外来者的本质,双方的立场对作者来说同样是不能接受的。

霍尔堡喜剧的现实性是由于其同民族土壤有着直接的、有机的联系而产生的。丹麦的浪漫主义者欧伦施莱厄曾公正地评论道,即使哥本哈根毁灭了,根据霍尔堡的戏剧也可以形成对它的概念。不过根据这些喜剧倒是可以恢复挪威生活的某些不无重要性的特点:比如埃拉斯穆斯·孟塔努斯是农民的儿子,曾经在哥本哈根接受过教育;十八世纪几乎有一半挪威人在丹麦接受教育,他们都出身农民。就耶柏的社会类型来说,他更像一个

---

① 希腊神话中提伦斯王阿尔凯厄斯之子。——译注

② 普劳图斯和泰伦提乌斯都是古罗马时代的喜剧作家。——译注

挪威人。但冲突的本质多半与具有丹麦基础的社会环境有关。例如,6 月 11 日在哥本哈根签订贸易合同和收债的习俗,在喜剧《6 月 11 日》中就表演得淋漓尽致,作者在其中把欺诈行为描写成进行一切商业行为的独特"准则":仆人、小饭馆主人雅各布、贫穷的负债者懒汉施基尔登博格、富商施图登斯图鲁普和他的放高利贷的父亲都在骗人。在《产房》中哥本哈根人看望产妇的习俗使剧作家能够把第三等级的形形色色的妇女领到观众面前,这里有铺房顶的工人的妻子、印书人的妻子、教师的妻子、制帽工人的妻子、经营小五金商品的生意人的妻子、城里自认为是阔太太的长舌妇们。其中每一个人都是具备一定阶层特点的完美典型。

甚至有些借鉴的情节,在霍尔堡的笔下都具有独特的丹麦特点。在《政治工匠》中,事情发生在德国,但工匠和他的同行朋友丢下自己的事情不做,整天在小饭馆里谈论政治问题——这些人是小饭馆的丹麦常客,他们在 263· 着手解决最重要的政治和国家大事,但他们不懂得这些事情,只会把嗓子吵到沙哑为止。在霍尔堡的这出喜剧中,仿佛预料到十八世纪末至十九世纪初在挪威会出现那么多类似的人,当时演说者的大嗓门和其冲动情绪代替了对事情的真正了解。大概易卜生借鉴了霍尔堡的经验,写出了《青年同盟》。

《山上的耶柏》是对借鉴情节的最出色的应用。取材自德国的耶稣会士比德曼书中的笑话故事,在霍尔堡笔下变成了尖锐的社会讽刺,按照所有周围人的看法,它在深度和力度上与对普通农民——一个微不足道的人的悲剧性的观察力结合起来了。耶柏与妻子、鞋匠雅各布身边的耶柏等日常生活的场景,揭示出农民的兴趣和生活的贫乏。不过男爵家中的场面(为了娱乐老爷们,把醉汉耶柏搬到了那里)揭示出普通人身上的清醒头脑,能够健康地判断管家(在欺骗农民和老爷)所做的事。此时,老爷们自己开始明白,揭穿耶柏对他们也不会有什么好结果,于是便停止了过火的玩笑。耶柏是霍尔堡笔下现实典型人物中最为完美的人。正是这一点赋予那些"审判"耶柏的场景、耶柏告别自己的家庭和牲畜的场景以悲剧性的色彩。在最后的一些场景中,当鞋匠雅各布饭馆的常客们嘲笑耶柏时,霍尔堡奋起进行社会抗议。他的戏剧一直保留到现在,而耶柏的形象成了十九世纪和二十世纪的挪威作家们创作中的现实性以及与民族土壤联系的标准就绝不是偶然的了。在对人物的现实刻画中,语言的个性化也起了不少重要作用。霍尔堡不仅善于将丹麦语和拉丁语词汇结合起来,以便刻画冒充有教养的不学无术之徒,并迫使有学问的书呆子在日常生活中使用拉丁语,而且运用挪威方言创造出传统,不过,作为十八世纪的儿子,他把方言看作了产生戏剧效应的机会。在霍尔堡这里,法语,有时还有德语,发挥了特别富

于表现力的作用。对法国的盲目崇拜最有力地表现在《让·德·法郎士》中,该剧被翻译成多种语言。冯维辛通晓霍尔堡的作品并翻译过他写的寓言,曾谈到俄罗斯的让·德·法郎士。

霍尔堡把勤劳、智慧、真正的有教养、诚实、人道和有理智的忍耐作为道德和社会反常现象的对照。农民或手工业者,老一辈人,有时还包括仆人(虽然霍尔堡也不宽容他们的无知无识和盲目怀疑)成了这些品质的体现者。霍尔堡最完美的道德和社会理想体现在埃拉斯穆斯·孟塔努斯的兄弟雅各布身上,他不接受肤浅的学问和傲慢,坚持诚实、农民的机智、健康的思维和勤劳的好品质。

1730年剧院暂时的关闭中断了霍尔堡的创作活动,他转而从事学术研究。1729年出版了《丹麦和挪威纪事》,作者在书中以极大的爱心描述了祖国挪威。1732—1735年出版了霍尔堡的主要学术著作《丹麦王国史》,该书促进了丹麦人民族自豪感的提高,是十八世纪欧洲最重要的历史著作之一。

1737年出版了《卑尔根记述》,卑尔根是霍尔堡出生的城市;1738年他出版了《教会通史》,霍尔堡在书中向天主教许多世纪以来的权威提出了挑战。

他在《道德思想》(1744)一书及思想内容与之接近的《尼尔斯·克里姆地下之行》(1741)这部小说中提出了道德问题。他用拉丁语写成的这部小说很快便被翻译成了九种欧洲语言,其中也包括俄语。霍尔堡力图以自己的小说教会读者更加严肃地观察生活,培养生活智慧。小说讲述了尼尔斯·克里姆在对卑尔根地下的洞穴产生兴趣之后,非常意外地到了一个地下王国并在那里造访了各个不同的国家,其中有一个叫邦托乌("乌托邦"一词的字母颠倒)的国家,此处是按照理智和人道的法则进行治理的,只有在大多数人赞成变更的时候,才会对这些法则作改变。在这里推行无意义的空洞计划是要被处以死刑的。霍尔堡是主张妇女权利平等的人,他描绘了一个由女子管理的合理国家;不过在这个没有疾病和痛苦的国家里,人们在精神方面发育不健全——他们冷漠,缺少乐观愉快的精神和孩子般的天真。霍尔堡讽刺的锋芒再次指向了懒汉和自私自利者,尼尔斯·克里姆在教堂里常看到后者,他们在教堂里不是读祈祷文,而是读乘法表;霍尔堡也反对愚蠢和不动脑筋(在一个国家中生活着无头脑的人)。霍尔堡认为理想的国家是开明的君主国,他不接受共和国。书是匿名出版的,因为他对第一部小说《彼德·鲍斯》出版后所遭到的无情攻击记忆犹新。在《尼尔斯·克里姆地下之行》中,霍尔堡在很大程度上是遵循英国业已形成的幻想游记小说的传统。他对斯威夫特的小说特别感到亲切。不过在艺术影响力方面,在问题的广度和深度方面,霍尔堡的小说要比斯威夫特逊色。 ·264

霍尔堡的创作生活极其紧张，他每天要工作十二至十四个小时。他站在当时丹麦和挪威文学的源头。霍尔堡死于1754年，留下遗嘱将自己的全部财产作为索辽学院的经费，后来丹麦和挪威最负盛名的学者施涅多尔夫、克拉夫特和森宁曾在该学院工作过。

5. 瑞典文学

查理七世死后，瑞典逐渐由“极权时代”变为“自由时代”(1718—1722)，在历史上和文学研究中通常表示为贵族寡头的统治及亲英自由党(尖帽派)同好战的贵族君主集团(礼帽派)的斗争的时期。但是这个定义是非常有局限性的，实际上它既不表示社会生活的自由，也不表示社会生活的民主，像以往一样，贵族的特权保留下来了，经济的发展受到许多制约和限制，教会依然在教育方面占有统治地位。

由于不能在刊物上公开讨论当代的紧迫问题，有意掩饰含义的讽喻性书信体广为流行。这种局面一直保持到1766年实行新闻自由和1772年国家改革时期，即古斯塔夫的开明专制时代开始的时期。

十八世纪的瑞典同欧洲其他国家一样，著名思想家的活动很活跃。十八世纪瑞典文化界的杰出人物，伟大的植物分类学家卡尔·林耐(1707—1778)就是一例。他用拉丁文撰写学术著作，同时还描写他在瑞典和沿海岛屿的游历(1745—1751)，他还用本民族语言写了许多书信、演说稿和论文。

林耐的游记引起了同时代人极大的文学兴趣，这不仅因为其对大自然的细致观察和善于揭示自然界相互联系的现象，而且还因为其对人民生活的非常传神的刻画。在极其严格的植物分类体系中加入了抒情成分，而在对农民生活和习俗的描写中还不时出现幽默和善意的揶揄，令人从中感觉到有霍尔堡的影响。林耐的叙事风格以叙述准确和翔实见长，对他来说，“一切或几乎一切都是重要的”。为了描述的完备性，林耐运用了当地的方言词汇。他的叙事成分与教诲成分密不可分，而自然科学方法又与哲学方法紧密相连：林耐热爱大自然，赞美大自然，但他不像卢梭主义者那样，把自然与社会对立起来。林耐的瑞典散文成了后世游记体裁作品的样板，十九世纪的斯特林堡及二十世纪的波尔·拉格尔克威斯特接受并发展了他的传统。

另一位瑞典学者，哲学家埃马努埃尔·斯维登堡(1688—1772)，就其世界观的性质来说，仿佛处于两个时代的交叉点，即在这位以冶金学、应用天文学、地质学、数学领域的著作而闻名的学者的意识中，还保留着过去十

七世纪的遗产：留德贝克[1]的想象力、神秘主义和柏拉图主义。他起初是一个机械唯物论者，认为不仅此岸世界，而且灵魂世界都是由物质粒子组成的，他尝试建构包罗万象的宇宙体系，并将这一体系推广到人。

在经历四十年代的宗教危机之后，他写了一篇题为《De culti et amori Dei》[2]（1745）的论文，这是对《圣经》题材的自由改作，在文中对创世神话所作的重新理解中明显有古希腊罗马传统的影响。

斯维登堡的宗教观点饱含着严格的道德训诲：他认为现实生活是到灵魂世界中去生存的准备，人在死后就要到那个世界去。

他对官方基督教持批评态度，在由此而产生的他的"新宗教"中，神秘主义与对人的本质所持的纯理性主义观点和睦相处：他既承认灵魂世界是神的起源，此岸世界也是神的起源，同时他认为，除了人自身之外，任何人不能被别人拯救。这位哲学家既不承认有永存的恶，也不承认人们由始祖那里继承下来的天生的罪——每一个人都具有做善事或恶事的自由意志。

斯维登堡把灵魂世界详尽而细致地描写成某种现实，同时也描写成深刻的内心状态。

康德在《形而上学者的幻想所解释的通灵者的幻想》（1766）对斯维登堡的有关灵魂的学说提出了尖锐而辛辣的批评。他证明，斯维登堡的理论基础"隐秘体验"不符合感知律，并且否定了物质的独立存在，康德批评斯维登堡的道德说教是没有现实依据的。康德指出，"灵魂王国是幻想者的天堂"。他在强调斯维登堡"巨大而奇怪的幻想"时，将他比作充满激情的诗人。斯维登堡的幻想十分出色地表现在地狱里存在灵魂的画面中。这种幻想只是部分地与但丁的幻想相似——斯维登堡地狱的独特之处是，已经进了地狱的人仍然像在尘世间一样，过着不道德的生活，他们既不抱怨，也不叹息，而是在享受自己的痛苦。

斯维登堡的所有著作都是用拉丁文写成的，然后被译成瑞典文。他自认为是学者而不是诗人；同时他以丰富的想象力对灵魂世界进行色彩斑斓、富有诗意的描述，并且他的幻想充满戏剧的表现力。

斯维登堡宣布自己是最后一个世界宗教——"新耶路撒冷"的圣教会的先知，他的学说得到了广泛的传播。在古斯塔夫时代瑞典成立了斯维登堡教会。斯维登堡对英国的布莱克和柯勒律治、德国的谢林和诺瓦利斯、瑞典的阿尔姆克维斯特和斯特林堡都有很大影响。

瑞典的古典主义也同丹麦—挪威文学中的古典主义一样，要到十八世

---

① 1630—1702年，瑞典著名科学家，对许多学科都有贡献。——译注

② 拉丁文，意为"对上帝的崇拜和热爱"。——译注

纪初并在与早期启蒙运动意识的直接联系中才逐渐确立,这种古典主义主要是以法国传统,部分也是以英国传统为向导的。法国的影响不仅沿着古典主义和洛可可的路线前进,须知在十八世纪后半叶瑞典还盛行卢梭主义。激进启蒙主义的倾向同古典主义没有联系,古典主义很快便具有经院的和宫廷的性质,并且具有感伤主义和前浪漫主义的特点。

早期启蒙运动的主要代表是奥洛夫·达林(1708—1763),他是笛卡尔主义哲学家安德斯·里德利乌斯的学生。与自己的老师相比他属于特殊的启蒙知识型,即不是那种书斋中的学者或宗教传教士,而是知识渊博、有独立思想和活动能力的作家和记者。达林仿照英国的,部分也按照荷兰的范例,开始出版第一本文学周刊《瑞典百眼神》(1732—1734)。他选择斯德哥尔摩的咖啡馆作为喜剧的背景,在这些咖啡馆里聚集了一批游荡和"摩登"的青年。后来,《瑞典百眼神》中的某些场面以喜剧得到展开。达林善于描述生活细节和生动的对话,对各种习俗、爱好和偏见进行了讽刺刻画,这方面颇与霍尔堡相像。喜剧《贪婪者》[①]是为1737年瑞典皇家剧院的开张而创作的,明显地模仿了丹麦的喜剧作家。达林嘲笑了书呆子和崇法媚法者,嘲笑了教权主义者和热衷古风(哥特风尚)者,嘲笑了美化斯堪的那维亚远古时代的人,尽管他后来有一段时间也赞同他们的观点。



《瑞典百眼神》周刊 1732 年第一期卷首画

① 或译《嫉妒者》。——译注

达林仿照拉辛的《安德洛玛克》的形式，采用德国英雄史诗的情节，用亚历山大诗体写了悲剧《布伦海尔达》(1737)。他在长诗《瑞典的自由》(1742)中大胆地尝试创作民族史诗。

在达林的历史著作中，当代斯堪的那维亚人的多神教祖先同卢梭笔下“有美德的野人”极为相似。通过研究斯诺里·斯图鲁松的《埃达》，达林能够按照自己的方式揭示古代斯堪的那维亚的神话内容。他从接受孟德斯鸠“地理决定论”思想的启蒙哲学家的立场来解释这些神话。孟德斯鸠曾在 ·266 《论法的精神》中论述了古代北欧民族特殊的“斯堪的那维亚的自由精神”。达林认为，在古代北欧民族那里存在着两种宗教，即粗俗的民间宗教及“皇室和哲学家的教义，无论是我们，还是希腊人、罗马人，都要把这种教义同诗歌区分开来”。后来，十九世纪的瑞典浪漫主义者借鉴了达林的观点，建立起“行家宗教”，这个宗教在泰格奈尔的《弗里蒂奥夫萨迦》的最后一章中得到了富有诗意的表现。

达林在 1755 年发表的《对当代瑞典诗歌艺术的简评》中形成了自己的美学纲领，不过这一著作属于三十年代。他在其中表达了与布瓦洛接近的观点。达林认为，瑞典人的祖先西徐亚人继承了古希腊人的诗歌艺术。但是，他不赞赏“未开化的过去”，并且认为中世纪是僧侣统治的“野蛮”时代，是愚氓的时代。为了号召人们认清启蒙主义时代诗人的使命，他认为必须保持艺术真实、风格纯净和优美的崇高理想。

达林在《马的故事》(1740)中继承了斯威夫特散文的传统，他通过一匹马几经易主的故事，将瑞典的历史展现出来。这是用朴素的语言写成的一个国家的讽喻历史，其中含有许多民间传说和传统象征。《马的故事》同按照官方要求而写成的《瑞典王国史》(1747—1762)一样，确立了新的、纯理性主义的历史观。作者在书中已经很大程度上背离了自己过去有关斯堪的那维亚人起源的观点。

作为诗人，达林同样也享有很高的知名度，他创作了运用民歌手法的诗歌、劝谕性的寓言和“即兴诗”。他的抒情诗和牧歌赞美生活的快乐，是年轻的贝尔曼学习技巧的教材。

五十年代在瑞典文化生活中发生了明显的变化。艺术形式更加自由，其中包括洛可可风格，与古典主义的严格章程对立起来的愿望逐渐强烈了。文学中渗透着卢梭主义和对大自然的热烈崇拜，情感诗开始占优势。

瑞典也同挪威一样，在十八世纪中期开始成立文学团体。在达林的倡导下，1753 年由乌尔丽卡女王组织了“文学院”。还出现了一些人数更少的诗歌团体，其中作用最大的是 1753 年成立的“思想建设社”。

社中有三个著名的诗人：文学沙龙的女主人兼该社“负责人”努征弗利

克特，及她的两个年轻朋友——芬兰的克雷伊茨伯爵和瑞典的贵族于伦博里。“思想建设社”的成员高度评价伏尔泰和孟德斯鸠，而且更大的程度上高度评价卢梭。不过与其说是领悟卢梭的社会激进主义思想，不如说是领悟他对自然的田园诗般的崇拜和寻求自然人的理想。

黑德维希·夏洛塔·努征弗利克特(1718—1763)在为纪念丈夫去世而写的哀诗《悲伤的斑鸠》(1743)集中，显示了对瑞典抒情文学来说一种新的忧郁情调。她用高雅而又悦耳的诗歌描述了悲痛、忧伤和失去亲人的痛苦心情。对大自然的新鲜感悟反映在她描写四季的组诗中，而她的爱国主义情绪则反映在《被拯救的瑞典》这首叙事诗中。

古斯塔夫·菲利浦·克雷伊茨(1731—1785)形成了某种自由思想派，他把卢梭主义对自然情感的崇拜相当程度上集中在精致的色情文学中。他最早的一首诗《夏季之歌》延续了田园诗对季节描写的传统。克雷伊茨的主要作品《阿提斯和卡米拉》(1781)是用亚历山大诗体写成的五首歌组成的长诗，在这首诗中尽管有摹拟田园诗的伪装，但仍然以极大的感情力量表达了年轻主人公的情感。

在一定程度上，古斯塔夫·弗雷德里克·于伦博里(1731—1808)与克雷伊茨形成对立，他是斯多葛派和道德主义者。他的爱国主义诗歌《冬季之歌》是针对克雷伊茨的《夏季之歌》而写的，带有论战性质。于伦博里歌颂北极人，歌颂他们仿佛起源于古代哥特人的那种道德坚定性。诗人别出心裁地将卢梭主义与塞涅卡学说结合起来，他站在斯多葛的悲观主义立场上，鄙视世界，将简朴和道德上的忘我精神与它相对立(见诗歌《鄙视世界的人》、《人类的高兴》、《人类的贫穷》等)。于伦博里努力创作史诗，写出长诗《跨越贝尔特海峡》，诗中叙述查理十世穿越日德兰半岛的冰川到西兰岛远征的故事，这是以古典主义风格写成的长诗，但不太成功。

267· 六十年代初文学界发生了更新换代，达林和努征弗利克特夫人先后去世；克雷伊茨在成为外交官之后也离开了瑞典并逐渐停止了文学活动；于伦博里也结束了他的鼎盛时期。1766年宣布的出版自由法促进了期刊的发展，活跃了新闻界。少数散文作品属于这个时代——默尔克(1714—1763)的《阿达尔里克和吉耶季尔德的奇遇》和瓦伦堡(1746—1778)用游记形式写成的小说《我的儿子在战船上服役》(1781)，后者按斯特恩风格写成，是一部风格和情节故意不符、结构自由的作品。

瑞典抒情作品的繁荣始于卡尔·米歇尔·贝尔曼(1740—1795)，他是十八世纪后半叶最杰出和最具有独创性的瑞典诗人。围绕他的名声很早便形成了传奇，把他描述成乐观愉快的流浪汉和行为轻佻的即兴诗人，他在

吉他的伴奏下在小饭馆里创作自己的歌曲，为的是让他的一群朋友开心。不过，这个形象使人对贝尔曼这位诗人产生了极不准确的印象。毫无疑问，他具有即兴创作的天才，这明显地表现在他的许多节庆诗和祝酒歌中。

贝尔曼初登文坛是从模仿达林开始的，他小试牛刀，曾写过古典主义诗歌的各种体裁，包括颂歌、牧歌等，但实在不太成功。在他的诗歌中没有提出与启蒙主义时代相适应的理智的问题。六十年代中期，他写了一些诗歌，这些诗歌收集在名为《弗列德曼诗体书信》（出版于1790年）和《弗列德曼之歌》（出版于1791年）这两个集子中。这些诗歌总是用诗人自己选定，并为了使之与歌词更加有机融合而适当改变的某些旋律歌唱。歌词的结构很独特。例如，其中有对《圣经》情节、对典礼和对瑞典教会骑士团说话方式的讽刺模仿。贝尔曼在熟悉法国阿那克里翁诗体的同时，到古希腊罗马神话中去寻找情节素材，并把它们独创性地反映在对日常生活的描绘中。与此同时，对民间欢乐生活的滑稽模仿与热情颂扬难分难解。贝尔曼描写了斯德哥尔摩底层的生活画面，描写了城市底层那些不幸的，但却快乐的代表人物，比如酒鬼、罪犯、妓女等等。他围绕某些人物——弗列德曼、乌拉·文拉德、莫尔贝格、默维茨等创作了一组抒情叙事作品。所有这些都是现实人物，尽管诗人塑造的这些形象理所当然地没有在各方面都按照其原型行事，而是大大地理想化了。列举“真实的”人名、斯德哥尔摩的街道名，以及诸如街市的喧嚷和吵闹这样一些准确的生活细节，使得诗中所展现的古老狭窄街道上的夜生活、赌博和在拥挤的小饭馆中跳舞的场面显得很真实。所有这些绚丽多彩、栩栩如生、鲜明的普通人都处在不停的运动中，处在醉生梦死的状态中，处在强烈的亢奋之中。



贝尔曼肖像 大克拉夫画 斯德哥尔摩格林斯霍尔姆城堡

贝尔曼离开法国洛可可风格的“酒神颂”诗歌以及它们那种脱离现实世界的象征世界相当远。与此同时，他的歌完全不是自然主义的“肉欲速写”

诗。在各种细节都很真实的同时，材料都经过挑选和彻底改造，还运用了从讽刺摹拟和怪诞手法到善意的幽默等各种不同的艺术手段。在《弗列德曼之歌》中，城市的僻巷陋街变成了节日狂欢的舞台，而小酒馆和妓院的常

268·

客在我们面前却是值得同情的弱者，他们同时又是享乐哲学的体现者，即便是在临死的时候也依然是享乐主义者。弗列德曼就是这样一个在阴沉的天空下，乘着卡戎的渡船在惊涛骇浪的大海上行进的人。死亡的题材在这些诗歌中占有主导地位，如同死亡本身在愉快的狂欢中进行一样。诗人不仅忧郁地强调欢乐的短暂、普遍的"脆弱性"，而且死亡组成了不祥的背景，在这种背景下，特别清晰地出现越来越流动的、转瞬即逝的东西。贝尔曼的诗歌以"狂欢的"的色调、悦耳的旋律、活泼通俗的语言，与民间诗歌相近。与此同时，诗人用来将瞬间固定下来的那些艺术手段，似乎先人一步嗅到了印象派的抒情文学的气息，并以此将细节的真实性与对紧张运动的描写结合起来。诗人用鲜明的色调把自然表现为不断变化的，这就完全背离了前辈诗人静止而直观的表现手法。贝尔曼的艺术世界极其别出心裁，其美学的不规范性实在惹人注目，瑞典的浪漫派对此给予了极高的评价，这充分说明了贝尔曼在十八世纪瑞典文学中理应具有特殊地位。他的著作客观上处在由古典主义向浪漫主义转变的轨道上。



为瑞典学院机关所作的讽喻性构图 版画
J.孔代作 1786年

十八世纪最后三十年无论在瑞典国家的历史中，还是在瑞典文学中通常都被称为古斯塔夫三世（瑞典国王，自1771年开始执政）时期。他于1786年建立的瑞典文学院对瑞典文化的发展具有重大意义，该学院的主要任务是奖励诗歌、语文学和历史学的发展。国王和他的院士们赞同法国的传统，赞同古典主义，赞同与瑞典民族主义相结合的温和的启蒙主义形式。在古斯塔夫时期的古典主义中大多数具有摹拟特点，古斯塔夫三世本人按法国规范写成的、以民族历

史情节为题材的戏剧尤其如此。诗人谢尔格伦用诗歌演绎了这些戏剧，然后为其谱了曲，接着作为歌剧(《古斯塔夫·瓦萨》，1786年)上演。

古斯塔夫主义作为一种意识形态，基本上可描绘出各个流派的作家特点：莱奥波尔德、乌克森谢纳、伦格伦，与他们相近的还有晚年的克雷伊茨和于伦博里。古斯塔夫时期最杰出的代表是约翰·亨里克·谢尔格伦(1751—1795)，他为启蒙思想和古典主义美学所吸引，以斯多葛主义的诗歌宣言、对巴克科斯[①]和阿穆尔[②]的高雅的色情赞歌、讽刺诗(《我的嘲笑》、《我们的幻想》)而开始走向文坛的。在诗人的社会批评对象中，有对官方路德教会的狂热，这表明他是伏尔泰主义者。谢尔格伦尤其不接受斯维登堡派的神秘主义。作为启蒙主义的纯理性主义和古典主义的拥护者，他攻击图里尔德的前浪漫派诗歌，将其称为"癫痫病人的"诗歌，他甚至很久都不愿意承认贝尔曼，虽然后来也开始热心崇拜后者的才能。

在《颂歌》一诗中，谢尔格伦欢迎1789年的法国革命。九十年代初他在《愚人的生活》和《光明的敌人》这两首针对害怕真理的光明的蒙昧主义者的讽刺诗中继承了这一题材。这些年里在他的抒情作品中越来越明显地表现出图里尔德的前浪漫主义情绪和李德奈尔的感伤主义的影响：在其最好的作品之一的《新创世记》[③](1790)这首诗中，他热情地歌颂了使大自然充满灵性并为诗人赞美的爱情。 ·269

谢尔格伦作为第一个重要的批评家和政论家进入瑞典文坛。他自1778年开始在《斯德哥尔摩邮报》上发表文章，反对社会生活和文学中的因循守旧和濒于衰亡的东西。

卡尔·古斯塔夫·莱奥波尔德(1756—1819)作为古典主义的追随者出现，他遵循英雄主义的斯多葛主义和于伦博里的爱国主义。他的那些哲理的，充满古典主义明朗性的、庄严的、官场的应景颂歌(如《太子生日颂》，1778年)使他声名远播。

古斯塔夫时期的另一位著名诗人约翰·加布里尔·乌克森谢纳(1750—1817)的第一首诗《夜》就给瑞典叙事诗坛带来了新的气象：同老师于伦博里和克雷伊茨相比，他的观察更具体，其诗中多半是情绪和精神体验。七十年代，乌克森谢纳创作了一系列哲理颂歌，并在成为宫廷诗人之后，写了一些序诗、"应景"戏剧、讽刺短诗。1785年他完成了叙事长诗《一日的二十四小时》，在诗中描写了一昼夜间不同时段的景观。乌克森谢纳的诗沿着古典主义的轨道不断发

① 巴克科斯，希腊神话中的植物神，葡萄种植业和葡萄酿酒业的保护神。——译注
② 阿穆尔，希腊神话中的爱神。——译注
③ 全称《新创世记，或想象的世界》。——译注

展，他认为理想的美是永恒的，但本质上又是生命循环中不变的东西。



弗兰森肖像 透明水彩画 L. H. 罗斯画
藏于乌布萨拉大学图书馆

安娜·玛利亚·伦格伦(1754—1817)是文学沙龙的女主人，长期在《斯德哥尔摩邮报》上匿名发表自己的作品。她写了一些不太长的讽刺诗、讽刺短诗、田园诗，它们的题材大部分取材于日常生活。她的大众化，以及观察力和敏锐的思维，丰富而真实的生活细节和准确的评述，都颇像贝尔曼，虽然女诗人所描述的完全是另外一种社会环境，多半是资产阶级的生活环境。

早在第一部作品《茶会》中，她就对无休无止地传播流言、搬弄是非的资产阶级太太的空虚无聊生活作了讽刺性的描述。在大量的嘲笑性讽刺短诗和轻薄的小型讽刺作品中，用不同的手法对夫妻背叛的题材作了描述。九十年代其作品中不断加强了道德教诲成分，而对生活的描述则越来越具有田园诗的性质。

在同古斯塔夫时期的古典主义作斗争的过程中，瑞典的前浪漫派发展起来了，这表现在图里尔德和李德奈尔的作品中。

对自然的崇拜决定了托马斯·图里尔德(1759—1808)的诗歌创作内容，而对热爱自由的古代斯堪的那维亚人的美化又与改造社会的思想结合起来。图里尔德因出版宣扬法国革命思想的小册子《忠诚》而被逐出瑞典四年。在造访英国和德国之后，他了解了浪漫主义的新文学，回国之后，便开始要求破除古典主义的框框。他为参加诗歌比赛写的《激情》，采用的是“不对称的”六音步体，院士们指责他违背节律。他们要求用亚历山大诗体或其他诗体的准确韵脚。在因此而引起的激烈争论中，图里尔德表现出了一个批评家的杰出天才，他于1771年出版了论文集《对批评家的批评》[①]，

① 全称《对批评家的批评并兼论对天才的立法》。——译注

揭露了古斯塔夫派的不求甚解和脱离实际的形式主义，揭露了他们的庸俗行为。图里尔德认为诗歌不是对样本的模仿，而是诗人内心"自我"的有力表现。在对个性和诗人作用的理解方面，他很大程度上追随扬格，而他所具有的热情，他对英雄事业的歌颂，对给世界带来革新的宇宙激变的描述，都使他接近德国的狂飙突进派。

本特·李德奈尔(1757—1793)在风格和气质上都与图里尔德迥然不同，他活泼、敏感，没有理论热情。他从蒲柏式风格的颂歌和按古典主义规则写成的悲剧《艾里克十四世》开始走上文坛。不过，即便在这些著作中他也表现出对灾难美学的特殊兴趣。其主要作品是叙事长诗、抒情剧和清唱剧，这些对于前浪漫派文学来说都是非常典型的，在前浪漫派文学中同时表现出了感伤主义特点。李德奈尔热烈同情一切不幸的人，为他们哭泣，视他们为兄弟，哪怕他们是精神病人和罪犯。在他的作品中，对不幸、灾难、令人痛苦的感受和令人难堪的体验的描述非常有表现力，占有主要地位。悲惨的戏剧性的事件是其大部分作品的出发点：船舶沉没(叙事诗《1783 年》)，墨西拿的地震(叙事诗《女伯爵斯帕斯塔拉之死》)，凶杀(抒情剧《美狄亚》)，无法无天的暴力行为(清唱剧《被破坏的耶路撒冷》)。这些作品都含有奇幻的、使人惊骇、激动的神秘形象，这些形象有时是色情性的。在《原罪》[①]中，他采用《圣经》、但丁和弥尔顿的语言，以及宗教抒情文学的传统，将令人不安的夜景与高度动人的情感结合起来。

李德奈尔在节律学方面并没有割断与亚历山大诗体的联系，但使之适合于传达非古典主义的、不和谐的音调，有时则靠运用抑扬格的、扬抑格的、抑抑扬格的一行四重音来间断平和的亚历山大诗体。图里尔德、李德奈尔和其后的弗兰森，为瑞典的浪漫派开辟了道路。

弗兰斯·米卡埃尔·弗兰森(1772—1847)在李德奈尔去世和图里尔德被驱逐那一年开始发表自己的诗歌。弗兰森的作品在很大程度上与芬兰有关(诗人生于奥卢市[②]，并于 1811 年移居瑞典)，得到了多方面的支持，不仅在瑞典—芬兰的环境里，而且在全欧洲的文学环境里获得发展。同时，弗兰森作为康德的崇拜者，在对待欧洲，尤其是德国的浪漫主义运动方面表现得有所克制。

在瑞典的抒情文学方面，弗兰森首先是作为塞尔玛(塞尔玛是弗兰森青年时代的恋人)的歌唱者而被人牢记的，她的光辉形象在他的心中逐渐成

① 或《末日审判》。——译注
② 在芬兰。——译注

为人世间美的象征(《塞尔玛之歌》)。这位年轻诗人的最重要的一首诗歌《人类的面孔》(1793)也是献给她的,作者引用弥尔顿的话作为该诗的卷首语:“人类的面孔是极其美丽的”。在该诗的思想中可看出弗兰森与人道主义传统有着深刻的联系,他相信理智的力量,相信创造精神的伟大,他把大自然也看作创造精神。诗人认为,“事物不仅是物质,也是隐藏在其中的精神”。

对弗兰森来说,“黄金时代”不仅在过去,而且也在未来。他预见到人世间“新伊甸园”有可能到来,这就是 1795 他的同名诗歌的主要思想。在从历史角度对生活进行了思考之后,诗人认为,道德意识(通往道德意识的道路,要经过错误、失败和痛苦)使当代人面对《圣经》中的原始人亚当和夏娃时占有巨大的优势。人开始自觉地创造善,并在善中寻求最大的幸福。《新伊甸园》为人的创造意志,为人的快乐活跃的领悟力唱起了强有力的赞歌。难怪研究者指出,这一作品与席勒的《欢乐颂》和谢尔格伦的《新创世记》很接近。

1795—1796 年,弗兰森完成了在欧洲各国的漫长旅行。在巴黎,伟大的革命事件还令人记忆犹新,他热烈地欢迎这场革命。尽管雅各宾专政时期使年轻诗人的热情有所冷却,但他仍同情第三等级。弗兰森同情欧洲文化生活的那些导致艺术民主化,导致文学与生活接近的趋向。他特别偏重狄德罗的市民剧和博马舍的喜剧,依靠莎士比亚的传统,摒弃古典主义的教条,他写道:“我希望在戏剧中看到人的性格,看到他在日常生活中的行为,而不是精心设计的姿态和矫揉造作的步子。”

弗兰森对待自然的新的态度,对于九十年代瑞典文学中的前浪漫主义情绪来说是有代表性的。在他的诗中,最吸引人的是对神秘小路、池塘、峭壁、瀑布的夜景的描写,是那些悲哀和感伤的旁观者。扬格的忧郁的叙事诗对他影响重大。但是,在吸收欧洲文学风尚的同时,弗兰森使之在自己的意识中以符合自己祖国诗歌艺术特点的方式反映出来。在瑞典诗歌中弗兰森是最早从民间创作中汲取营养,用民间诗歌精神创作诗歌(叙事谣曲《老兵》)的人之一,为此他常常使用芬兰民歌的笔记(《跳吧,鹿》)。

271·

不过,弗兰森在自己的祖国注定不能完成“浪漫主义的转变”,虽然 1796 年他在参加文学院举办的诗歌比赛时呈交的《赞古斯塔夫·菲力普·克雷伊茨伯爵》中也进行过这方面的尝试。弗兰森没有写作传统的赞誉性颂歌,而是用颂歌来表达瑞典诗歌的独特历史,他认为克雷伊茨的主要功绩是将“南方和北方的传统”结合起来了,而这两种传统就是古典主义的和民族的。诚然,在这里他把愿望当成了现实,认为克雷伊茨想亲自实现这一点。独特的韵律,破坏了诗歌的古典主义诗格;描绘与南方华丽风光相

对的北方壮观的自然风光中的美；把古代的斯堪的那维亚的神话与古希腊罗马文化相提并论的尝试，弗兰森所有这一切创新都得不到赞许。莱奥波尔德院士对《赞古斯塔夫·菲力普·克雷伊茨伯爵》进行了善意的，但也是相当严厉的批评，因为它与古典主义的样板格格不入，并且是以“古代的苏格兰人和其他野蛮民族”为取向的，它使人联想到“某些德国的吟唱诗人”。弗兰森根据古斯塔夫时代的理想对《赞古斯塔夫·菲力普·克雷伊茨伯爵》进行了修改，删除了“野蛮的东西”（经院派认为一切民族的东西都是野蛮的东西），他获了奖，并成了一名公认的诗人。后来他又创作了一些形式完美、歌颂小市民宁静欢乐生活的田园诗，写了一些酒神颂和赞美诗。

6. 芬兰文学

十七和十八世纪之交的芬兰是瑞典的一个组成部分，此时芬兰出现了名为“爱芬党活动”的文化潮流。这种潮流是因芬兰人民、芬兰语言和芬兰文化受到压迫而产生的。当时在芬兰占统治地位的是瑞典语和拉丁语，用芬兰语出版的多是供教会所需的宗教书籍。

爱芬党的意识形态是唤醒民族自觉意识的早期形式，是与瑞典的大国主义相对立的。爱芬党作家的口号是“爱芬兰的一切”，赞美芬兰人民，提高芬兰人民的地位，让芬兰人民为文化界所知晓。最早的尝试是编定芬兰语语法和芬兰语词典，描述这个国家的过去和现在。早期爱芬党人的历史知识是很有限的，在他们的文章中真理和幻想难分难解，共同的特点是明显的赞扬。在尤斯列尼乌斯（1676—1752）的《旧图尔库和新图尔库》（1700）中，为了证明芬兰人历史悠久，他用《圣经》神话来描述芬兰人的过去。作者认为，芬兰人在过去拥有发达的文化，不过，其文献没有流传给后代。书中除了杜撰和夸张之外，也有真实观察的痕迹。例如，诗歌中在谈到芬兰人非同寻常地热爱诗歌时，尤斯列尼乌斯首先提到了使用辅音重复修辞法的八音节诗，他指的是民间创作中四音步的扬抑格诗（所谓《卡列瓦拉》[1]格律）。

爱芬党人的思想反映在这一时期的诗歌创作中。芬兰语的诗歌中可指出几点突出的趋向：试图编写该国过去和现在的编年史；诗歌中包括农民劳动和生活的题材（例如，图德鲁斯的诗歌《一支美好的为了纪念和颂扬农民的芬兰歌曲》，1703年）；在某种程度上与民歌接近的书面诗歌（最突出的

·272

① 《卡列瓦拉》，芬兰民族史诗。——译注


波尔丹 版画 伯恩代斯作

例子是1690年发表的萨拉姆尼乌斯的《献给耶稣的欢乐之歌》，歌中的《圣经》情节是按照民间诗歌的规律创作的）。

十八世纪后半叶，当启蒙主义思想在芬兰得到传播的时候，爱芬党活动的内容发生了重大变化。对民族历史和文化的兴趣依然和前人一样，不过这个兴趣又加上了在社会趋向上属于反封建主义的学术批评思考。创作神话，以及与之很相近的为所有的芬兰事物作辩护，现在均被严谨的研究、认识国家的落后状况和促使其进步的努力所取代。民族情绪的表达采取了政治分离主义的形式（1788—1790年，瑞典与俄罗斯战争期间芬兰军官们的“安亚拉密谋”[①]）。

著名的启蒙主义者是波尔丹（1739—1804），他是文化启蒙组织“奥罗拉社”（1770）和第一家芬兰报纸（1771年用瑞典文出版）的奠基人之一。波尔丹被称为“芬兰历史学之父”，他认为在历史研究中也必须利用语言和民间诗歌。波尔丹对民族历史及其文化的观点表明他坚决地摒弃神学观念。他于1766—1778年出版的单行本论著《论芬兰诗歌》对文学发展具有重大意义。波尔丹对芬兰语诗歌作出了口头和书面的评述，他论述了鲜活存在的民歌的特点，分析了它的节律。他认为，芬兰人应该明白，他们拥有何等丰富的民间创作财富。“我认为，不仅土生土长的芬兰人不懂得我们的诗歌是耻辱，而且那些不赞美它的人也是耻辱的。”波尔丹认为，文学利用民间创作的传统可使其避免对外国样板的表面模仿。同时，波尔丹关心文学语言规范的发展和稳定，他告诫作家不要滥用民间口头创作的方言。

① 指1788—1789年瑞俄战争期间，一部分瑞典和芬兰的军官在芬兰安亚拉城结盟，策划反对瑞典国王古斯塔夫三世，联盟中有些人力图使芬兰脱离瑞典。——译注

他写道，总的来说诗歌中许多东西取决于个人的天才、兴趣、情感的分寸。仅仅懂得规律和徒有形式而没有内容的诗歌创作还不能创作诗歌。诗歌需要内容，没有内容的诗歌就“像仅仅从外表装饰一新的四轮马车，而里面是空的”。波尔丹也对俄罗斯的民间创作感兴趣，他熟悉赫拉斯科夫的叙事诗《切什梅湾海战》的法译本序言，里面有关于俄罗斯壮士歌方面的知识。

瑞典大诗人弗兰森（1772—1847）的早期作品同芬兰有关。他在波尔丹家里接受教育，在图尔库大学学习，而学业结束后又在那里进行科研和教学工作。他对芬兰自然风光的描述不仅引起了瑞典读者的注意，而且也引起了芬兰读者的注意，他以前浪漫派的笔调对此进行了描述，这也是他作品的突出特点。他甚至觉得，芬兰的自然风光是“最浪漫的”。在欧洲各国旅行期间，弗兰森寄自汉堡的一封信中写道，他在任何地方都“没有发现像芬兰这样天然的浪漫美景”。不过，在他对自然的领悟中缺少那种芬兰诗人作品特有的民族爱国主义观点。

1776年，X. 里采利乌斯尝试出版芬兰语报纸，直接供农民阅读，但报纸只存在了一年。用芬兰语写作的诗人中出类拔萃的有X. 阿克列尼乌斯（1739—1798），他是寓言集和一些诗歌的作者，还是《马赛曲》的第一个芬兰语译者。K. 加南德尔（1741—1790）出版了芬兰谜语集和对《芬兰神话》的研究，他还以诗歌墓志铭闻名于世。在寄给波尔丹的诗歌信札中，波尔丹表达了对芬兰语未来的信心，他自豪地写道，虽然通常认为这种语言既粗野又没有表达力，但其中仍然可以发现许多优美而准确的词汇来描述星空，描写人们的世俗事务。芬兰语的这些能力在某种程度上也是诗人加南德尔本人诗歌实践的证明。不过，要充分实现芬兰语言的这些能力，芬兰文学语言还要走很长的发展道路。

十八世纪是摆脱了政治、经济、哲学、文学孤立状态的斯堪的那维亚国家发展道路上的重要阶段。无论是丹麦的古典主义，还是瑞典的古典主义，都不是在民族文化土壤上成长起来的现象。除了霍尔堡和达林的作品以外，它都是从法国借用来的，大部分是摹拟作品，不过民族问题方面的创新弥补了形式和风格的不足，这一点在悲剧、喜剧、叙事长诗和颂歌中均有体现。

处于新时代文学源头的七十年代的作家，很大程度上已脱离了古典主义的美学。他们没有把资产阶级的现实看作英雄主义的开始，他们把带有平民英雄的喜剧和亚历山大诗体的抒情文学与那些借用来的体裁的过甚其辞作对比。最早依靠古典主义范本创作民族史诗的尝试并不成功。

如果说斯堪的那维亚古典主义的功绩是关注祖国的语言，是对祖国语言作标准化和进一步加工，那么前浪漫主义时期的诗歌则更广泛地吸收了

本民族文化中的素材。他们在继承霍尔堡和贝尔曼的民主传统的同时,也为丹麦和瑞典文学的新阶段作了准备,并为下一个世纪浪漫主义时代的挪威文学和芬兰文学的形成做好了准备。浪漫主义时代的标志是具有全欧洲和全世界意义的伟大的个性。

第八章 荷兰文学

1. 古典主义 波奥特 兰亨代克

还在十七世纪后半叶,荷兰艺术文化中就已经展现出将其引导到偏离独立发展道路的倾向。社会情绪和社会上层的品位发生了变化。继伦勃朗的思想深刻的油画之后,广为传播的是装饰画;在冯德尔的鲜明独特和规模宏大的作品之后,文学丧失了前途和原创性,同时也就失去了它十七世纪在西欧文学中争得的一席之地。这一过程与荷兰开始丧失作为一个世界贸易和殖民大国地位的情况是相吻合的。荷兰资产阶级开始忘记自己祖辈的民主主义。现在他们更迷恋的是法国大官僚的做派。在英国—荷兰结盟年代(1689—1702)和威廉三世统治期间(1672—1702),寡头政治依仗着强大的政权,此时对法国古典主义思想的片面理解开始在荷兰盛行起来。追随它的规范美学与对十七世纪的人文主义学者诗人的拙劣模仿相结合,成了十七世纪后三十几年至十八世纪前半叶的荷兰文学现象的特点,这通常被称作荷兰古典主义。

众多的诗社(在1680年至1718年,共成立了三十多个)是荷兰古典主义的主要中心。这些诗社的成员把诗学置于诗歌之上,拒绝民间传统,把诸如布里德罗[①]这样的作家称作粗俗的"自然主义者"。但同时,他们将古典主义戏剧杰作(如高乃依、拉辛、莫里哀、克雷比雍、Ф.基诺等人的作品)的翻译又视作他们毋庸争议的功绩。追求"高尚的朴素",杰出的语言学家朗伯·藤·凯特追随布瓦洛,发出这样号召,西布朗·菲塔玛(1694—1758)在自己的创作中身体力行,留下了一系列翻译作品,还有悲剧《法布里齐》(1720)及别的作品,以及自己改写的费讷隆的《忒勒马科斯》(1730)(这部小说是被模仿成英雄长诗)和伏尔泰的《亨利亚特》(1753),曾引起激烈的争论。

威廉·范·斯瓦年比赫(1678—1728)则相反,他坚持说,诗歌之所以

---

① 十七世纪的荷兰剧作家、诗人。——译注

生动，不是靠规则，而是靠灵感，甚至靠的是迷狂。在实践上，他把巴洛克的“冯德尔式的”大胆幻想发展到荒谬程度（诗集《帕尔那索斯》[1]，1724年，等）。

休伯特·高乃利斯·波奥特（1689—1753）也是巴洛克传统的继承者。他出身于一个农民家庭，接近同志会[2]和虔诚派教徒，是个受过广泛教育的人。波奥特积极从事出版活动，筹备出版当代诗人的诗集，改编过意大利自然科学、伦理学和美学知识与概念的百科全书式的“镜子”——《自然和风俗的世界戏院》。还写过一些研究冯德尔和霍夫特创作的著作。

正如兰亨代克在戏剧创作方面一样，波奥特也是诗歌界的“黄金时代”与启蒙主义时代之间承上启下的人物。波奥特出版的第一本诗集《形形色色的诗》（1716）是为了表示对伟大的“异教徒”奥维德和贺拉斯及他们在荷兰的追随者霍夫特、冯德尔的尊敬，他是把他们当作老师一样来敬重的。后来，在《诗集》（1722）和《诗集，第二部分》（1728）中，爱情主题越来越被宗教主题所排挤，有血有肉的欢乐被忧郁的静观所代替，尽管在体裁方面他的诗变得更加丰富（有抒情诗、婚礼歌、诔词），形式变得更加完美。的确，波奥特的技巧常常被认为是冷峻的：“他喜欢光甚于喜欢光明”（П. 瓦尔肯霍夫语）。最好再补充一句，他特别喜欢的是月光：波奥特是第一个表现“浪漫主义”景色——月夜的诗人，这景色与他本村的森林和耕地很少有相像之处。人们把波奥特的诗当作对大自然的感伤主义情感的先兆，这种情感是躁动不安的，而更重要的是，这是一种个人的情感。主观主义和深入内省使波奥特成了菲特和其他感伤主义者的先驱之一。 ·274

十八世纪荷兰优秀剧作家彼特·兰亨代克（1683—1756）的创作与民间艺术紧密联系在一起。兰亨代克是个泥瓦匠的儿子，年轻时曾是“演说家室”的成员，写牧歌体的诗，严格按古典主义规则写悲剧。他的头一批喜剧——根据塞万提斯的著作改编的《堂·吉诃德在卡玛乔的婚礼上》（约1700年）和《吹牛大王》（1712），证明了他作为作家的真正使命和民族独特性。在这两部戏中，兰亨代克继承了民间“克卢赫特”（滑稽剧）的传统，同时舍弃了它们过多的粗俗和浅陋，但又保留了它们的“阿提喀式的俏皮”。塞万提斯笔下的牧歌体场面变成了农村的欢宴，这欢宴又以“忧郁骑士”与一群手握长柄勺的厨师和厨娘的喧闹打斗而告结束。然而，这个光荣的伊

---

① 帕尔那索斯山是传说中阿波罗与司文艺的女神缪斯居住的地方，转义指诗、诗坛。——译注

② 最早由科戴兄弟于1619年在荷兰成立，是一个资产者及其子弟的组织。他们反对教会专权，试图通过自己的理智去理解《圣经》。——译注



波奥特 版画 高乃利斯 十八世纪

达尔戈[1]遭遇的新困境并不妨碍作者对他以及对堂·吉诃德主义给予深深的同情。而且，热爱真理的人们也把兰亨代克比作堂·吉诃德。

兰亨代克在自己的下一部喜剧《相互的骗婚》(1714)的前言中，猛烈攻击了那些将荷兰喜剧淹没在"历史"剧的汪洋大海中的蹩脚诗人，并宣称自己打算复兴荷兰喜剧以匡正社会风气。这部剧本身表现的是一种典型情景（一个出身贫穷但"纯正"家庭的姑娘莎洛塔想通过有利可图的婚姻改变自己的处境；而她的未婚夫——一个破产的贵族青年洛德魏克也抱着同样的打算），它的人文主义思想（爱情战胜利己主义的希冀）是有价值的。但这里的主人公仍然像以往一样是某种激情的类型。在喜剧中，有那种"令人愉快的与有益的"、道德说教的东西的"混合"，而这正是布瓦洛在《太太学堂》的作者莫里哀那里发现的东西。

兰亨代克与十八世纪大多数喜剧作家一样，没能躲过莫里哀的影响（相似的典型化手法，题材和形象的类似），但他远不是毫无创造地模仿。他承认霍夫特和布里德罗是创作民族风情喜剧的首屈一指的剧作家，自己则以最好的戏剧之一《数学家，或女逃犯》(1715)来继承这一传统。尽管此剧的主人公费利佩因远不及莫里哀笔下的斯卡平，但他略显粗俗的彬彬有礼、机智、圆滑、随机应变、无私地帮助堕入爱河的青年艾尔哈特，以及独立的感情，这些东西合起来便构成了一个鲜明而讨人喜欢的仆人形象，兰亨代克像莫里哀一样，想以此来刻画那些吸引他的来自民众中的人的特点。对有学问的数学家的讽刺形象令人印象深刻。他们关于地球旋转的辩论令人难忘：来自第三等级的健全思维的人对经院哲学家的机智嘲笑，透露出当

① 拥有少量土地的地主。——译注

时哲学和科学辩论的真实情形。真诚的、现实的场景以古典主义形式再现了出来，它们充满生动的幽默，使人情不自禁地想起十七世纪的荷兰风俗画家。

同一年的另一部滑稽喜剧《克雷利斯·劳恩，或富有诗意盛宴上的亚历山大大帝》，拾起莫里哀的主题（暴富的农民幻想贵族封号），与世态喜剧，比如 1720 年的两部戏剧——《肯卡姆普阿，或投机家》和《丑角—股东》很相像，依据的都是当时遍布荷兰的无数股份制会社的故事（如 Дж. 洛伊的名噪一时的冒险故事：肯卡姆普阿是巴黎的银行大街，洛伊在那里开了一个公司“路易斯安那公司”）。

· 275

在经过一系列不太成功的尝试（《克桑季帕，或被驯服的哲学家苏格拉底的悍妻》，1720 年，及其他作品）之后，兰亨代克终于能够创作出真正的风俗喜剧。这就是最后的、未完成的剧本《本国商人的一面镜子》，该剧把道德高尚的批发商与他们挥霍无度的儿子们进行对比。道德劝谕精神改变了先前的莫里哀传统，使这部喜剧更接近于市民剧。就如在《克桑季帕》一剧中一样，这部戏也辛辣地嘲笑了荷兰诗社和它们对法国的崇拜。



兰亨代克 版画 十八世纪

兰亨代克死后，荷兰民族喜剧便中断了发展。民间滑稽剧（克卢赫特）也被奥地利的德国轻松歌剧和法国口味的哑剧排挤出舞台。荷兰的喜剧女神因为自己的木板鞋而自惭形秽。

2. 启蒙运动的形成和发展

荷兰的启蒙运动在意识形态的基调和社会意义上最接近于英国的启蒙运动，尽管它的规模显然及不上前者。与在英国一样，这里的启蒙运动是在资产阶级革命后开始发展的（而且这一革命已是过去很早以前的事了）。

在荷兰文学中占统治地位的是"健全思维"的哲学，对社会方面的批评具有十分温和的性质。但启蒙主义者仍然比较有力地促进了社会摆脱封建主义的精神残余，帮助确立了适应资产阶级工业发展任务的新的社会道德。在这方面英国也仍然是榜样和典范。

十八世纪前半叶荷兰最早和最杰出的启蒙主义者是尤斯杜斯·范·埃芬(1684—1735)。他是一个不太富裕的军官的儿子，曾做过家庭教师，然后成了国家公职人员；1727 年获得法学博士学位。尤·范·埃芬以英国作家艾迪生和斯梯尔的杂志《旁观者》为榜样，创办过几份杂志，其中影响最大的是《荷兰旁观者》(1731—1735)，引起了许多效仿者。在这些杂志上，埃芬以"不变的理性原则"批评对法国时髦的迷恋，揭露了普通教育与为少数人使用的文化之间，普通民众的文学语言与学术上层的纯语主义之间的矛盾，并用演说家圈子里的传统对当代诗歌进行了评价。作为一个作家和道德家，他在捍卫第三等级利益的同时，又带着嘲讽的微笑批评它的缺点。观察家的敏锐目光常常使埃芬把通常的随笔形式变成了某种锋芒毕露的典型性格的特写，以便使它们"成为其他人的镜子"。这些特写有时会变成短篇小说(《科布斯与阿格尼塔的小市民风流韵事》、《泰斯比尔公牛》等)，这些都是荷兰文学中启蒙现实主义的早期样板。在以此种方式为荷兰的社会现实主义小说开道的同时，埃芬还以很大的篇幅来宣传英国启蒙主义者的作品(斯威夫特、笛福)。埃芬的美学思想是在与古典主义的辩论中形成的，具有民主主义的倾向，被十八世纪下半叶的文学和艺术的理论家，特别是前浪漫主义的乌德勒支派的理论家所继承(X. 范·阿尔芬、Я. 贝拉米等)。

276·

十八世纪下半叶，荷兰的启蒙运动经历了最活跃的时期。有几十种荷语和法语杂志面世，如《慈善家》、《哲学家》、《教育家》、《行吟诗人》、《戏剧》、《祖国文学经验》等等，它们经常讨论政治和经济、哲学和神学、文学和艺术、教学法和教育的问题。从《荷兰旁观者》时代开始，不但杂志讨论的问题范围更广泛，而且写作人的圈子也扩大了，于是这些杂志便成了国家精神生活民主化的重要因素。生活更新的另一因素是各种协会——教育协会、文化和启蒙协会、音乐和戏剧协会，在各个大小城市如雨后春笋般成立起来，比如在哈勒姆的"荷兰科学协会"(1752)、在莱顿的"荷兰文学协会"(1766)、在阿姆斯特丹的"Felix Meritis"(1777)。

第三个重要因素是出版业。十八世纪的荷兰仍保持着自己意识形态中介的作用，仍然是政治避难所和欧洲的书籍出版中心。霍尔巴赫和卢梭的几乎所有著作都是在这里首次出版的，孟德斯鸠、伏尔泰、狄德罗的著作在

这里多次再版，霍布斯、洛克、潘恩[1]等人的作品的翻译本也在这里多次出版。但是，正如当代研究者 B. 霍贝尔斯所指出的："在这个加尔文主义[2]的国家里，思想解放也许受到了比政治革新还要激烈得多的阻力"，比如荷兰牧师成功地煽动政府对卢梭和霍尔巴赫作品发了禁令，发动了针对马蒙特尔的《韦利扎里》的"苏格拉底战争"，等等。在理性时代教会的影响丝毫没减弱，反而具有更加发达的形式（两种神学——传统的"神启"神学和半自然神教派的"自然"神学；自然科学中的信仰主义，等）。"斯宾诺莎主义"和"无神论"这两个词被说成一个意思，令人非常厌恶。

教会保守主义的主要敌人和所有发起启蒙运动的创导者都是来自所谓"爱国者"圈子的人士。七十年代，在政治斗争普遍尖锐和群众性反奥兰治王朝情绪迅速高涨的条件下，这个中等资产阶级（工业的）和小资产阶级政党的运动蓬勃开展起来，它归根结底反映的是工业资本主义发展过程中的国家需要。"爱国者"要求对管理进行监督，要求积极地反对主要竞争者英国，他们积极支持 1775—1783 年的美国革命，而在 1789 年之后，又积极支持法国革命。但从总体上来说，在两个世纪之前就经历了自己资产阶级革命精神的"英雄"时期的荷兰，只不过是以较弱小的形式重复了时代的伟大运动而已。1795 年 1 月，一支由政治侨民（主要是"爱国者"）组成的巴塔维[3]军团参加的法国革命军，推翻了羸弱的荷兰执政制度。荷兰成了附属的巴塔维共和国，而从 1806 年起则实际成了法国的一个省，以拿破仑的弟弟路易·波拿巴为首的一个王国。

政治局势、久远的文化联系、"第二次逃亡"（南特敕令取消之后，在 1685—1750 年，有七万五千名法国新教徒移居荷兰，其中大多数是知识分子和宗教界人士），都是这一时期荷兰文学中法语和法语文学占压倒优势的原因。伏尔泰悲剧的成功就很说明问题：1764 年之前，只有五部伏尔泰悲剧被翻译，后来，到本世纪结束前，他的其余所有作品就都翻译过来了。一直到下个世纪初，法国古典主义悲剧还一直统治着荷兰舞台。哈伦兄弟，即关于弗里斯兰省传奇奠基者的英雄叙事长诗《弗里佐的业绩》（1741）的作者威廉·范·哈伦和翁诺·兹维尔·范·哈伦（《威廉一世》，1773 年；英雄长诗《乞食团[4]》，1772 年），这两个人都模仿伏尔泰。他们与其他的诗

---

① 潘恩，1737—1809，英国激进的启蒙主义者，参加过北美独立战争和法国大革命。——译注

② 加尔文主义是基督教新教学说之一，十六世纪宗教改革时发祥于瑞士，因法国人加尔文力倡而得名，流行于英、法、荷等国。——译注

③ 居住在莱茵河三角洲的日耳曼部落。——译注

④ 这个名词起初指 1565 年起来反对西班牙统治的荷兰贵族，后来也指在陆上和海上与西班牙人进行游击斗争的人民起义者。——译注

人和剧作家一样，在自己的剧作中再现民族历史的光辉篇章，充满激情地歌颂自由，在描述爪哇人发起反荷兰起义的悲剧《阿贡，万丹国苏丹》(1769)中，翁·兹·范·哈伦首次在荷兰文学史上提出了反殖民主义的主题，对东印度公司在印度尼西亚的胡作非为进行了谴责。

《阿贡，万丹国苏丹》被海牙一个专业剧团成功地搬上了舞台。这个剧团的奠基者、演员和导演马丁·科韦(1727—1794)热烈主张戏剧艺术的民主化。科韦一反古典主义的传统，在舞台实践中努力确立演员行动和舞台调度的自由，确立舞台装饰中的地方色彩和历史真实性，推广市民剧的原则和它的优秀典范。科韦的改革奠定了民族现实主义戏剧的基础(在这方面比文学要早)，使这种戏剧在十八世纪末至十九世纪初经历了新的繁荣并涌现了一批杰出的演员和导演(И. 济谢尼斯-瓦提尔、И. 戴姆、A. 斯努克等)。马丁·科韦的《戏剧札记》(1786)是荷兰文学回忆录体裁中为数不多的最有趣的经典之一。

277·

约翰内斯·金克尔(1764—1845)是反对过分迷恋"费尔涅伊的长老"[①]的美酒、主张文学应具有独立发展面貌的民族斗士(讽刺性摹拟作品《小奥罗斯曼的杀人悲剧》，1787 年；《娘家姓韦日的加布里兹拉·法伊尔》，1798 年；等等)。对美学上的古典主义(X. 范·阿尔芬、P. 菲特、Я. 贝拉米、Й. 金克尔、P. 范·古恩斯等人)给予了坚决打击。

雷因维斯·菲特(1753—1824)的悲剧在精神上是资产阶级启蒙主义的，而在形式上是古典主义的(除了遵守"三一律"之外)。他的《季尔萨，或信仰的胜利》(1784)写《圣经》里马卡比族的女始祖；《列迪·詹·格雷》(1791)取材于英国历史的著名故事；《伊内斯·德·卡斯特罗》(1793)是根据葡萄牙诗人卡蒙斯的《卢济塔尼亚人之歌》的主题写作的。然而，菲特之所以获得知名度却是因为他写了"多愁善感"的书信体小说(《尤莉娅》，1783 年；俄文本，1803 年；《费迪南德和孔斯坦齐娅》，1785 年，等等)及其他一系列按照"墓地"抒情诗精神所写诗篇(《坟墓》，1792 年)，为前浪漫主义和感伤主义做了"用心良苦然而急躁不安的尝试，以赋予其……荷兰面貌"(B. 霍贝尔斯)，在荷兰，人们常常把前浪漫主义和感伤主义混为一谈。

感伤主义从法国被移植到这块沿海垸田土地上，主要是由于卢梭、梅尔西埃及别的一些人的著作，尽管在荷兰，人们也熟知里查森、斯特恩、歌德，特别是盖勒特。比如，大约在 1800 年左右，如果说读盖勒特的有一百个人的话，那么读歌德的只有十个人，而读康德的才两个人。这当然不是偶然

① 指出生于费尔涅伊的伏尔泰。——译注

的，而是由于荷兰和德国市民"选择上的相似性"的合乎规律的结果。主要的感伤主义体裁，即由拉肖塞和德图什的"含泪喜剧"带动起来的市民剧（M. 范·德·温登的《友谊》，1760 年；K. 范·霍格文的《范尼，或幸福的后悔》，1780 年，等等），仍然避免不了狄德罗和莱辛在创作中极力克服的阶级封闭性、狭窄的日常生活描写和道德上的功利主义。荷兰人实际上根本不知道革命的古典主义为何物（只有极少数例外，如 P. 菲特的《穆齐·科德，或罗马的解放》，1795 年）。毫无浪漫色彩的日常生活的倾向压倒了抽象的理想化倾向，这也是占统治地位的"健全思维"哲学间接促成的结果。与此同时，"粗俗的"莎士比亚只有经过迪西斯的改编才被接受。Й. 金克尔也是首先翻译莎士比亚和席勒的人之一。

3. 感伤主义和前浪漫主义　亨斯特海斯

除了有像克洛卜施托克和扬格一样的 P. 菲特的宗教—沉思体诗歌之外，荷兰感伤主义和前浪漫主义的标志还有希耶罗尼姆·范·阿尔芬（1746—1803）的道德纯正的三部诗集《写给儿童的简短诗篇试作》（1778—1782）、雅各布·贝拉米（1757—1786）的热情奔放的《祖国之歌》（1783）。贝拉米的阿那克莱翁主题的诗歌（《我青年时代的歌》，1782 年）还被 Й. 金克尔所效法（《我小小的女歌手》，1785 年；《处女作》，1788 年）。这些首先表现在荷兰"狂飙突进者"贝拉米笔下的诗自然奔放、富有激情，与菲特矫揉造作的狂热和感伤主义描绘的外部特征截然对立。

在理论水平上也进行着这样的针锋相对，这对于荷兰前浪漫主义来说是很典型的——它要求将忠于"良好的审美趣味"和"适度的情感"，与热烈呼唤创作自由和诗人的崇高使命等结合起来（阿尔芬 1782 年的《诗的观察》，等等）。

前浪漫主义诗人几乎清一色出自"爱国者"团体，他们主张文学的民族独特性，但他们本身却处于德国启蒙运动的直接影响下（总体上，七十年代以前，德国的文化影响是经法国为中介传到荷兰的，后来才直接传到荷兰，对翻译的需要直到十九世纪初才渐渐减弱）。他们经常把文学中新的、浪漫主义时代的要求归在老的、古典主义的概念之下，不论在形式上还是本质上他们都仍然处于两个时代的十字路口。

在启蒙主义思想和前浪漫主义思想的交汇中，形成了法朗士·亨斯特海斯（1721—1790）独特的美学概念，并得到全欧洲的响应。他是著名的语文学家提比略·亨斯特海斯的儿子，受过良好的古典教育，并补充研究了当代哲学。他的观点体系的主要前提条件和组成部分是"情感哲学"，这是

对唯理性主义——它的“单面性和夸大的理性，不能满足感情的需求，不懂辩证法”（瓦·费·阿斯穆斯①语）的反拨。亨斯特海斯关于社会个体包罗万象的“道德器官”的学说与“个体感情”的发展有直接密切的关系，而“个体感情”是很能说明正在成长的第三等级的道德自我意识和整个启蒙主义意识形态的。在这种环境里，就不难理解为什么狄德罗、莱辛、康德对亨斯特海斯极感兴趣了。歌德、赫尔德、福斯特、门德尔松、B. 洪堡、哈曼、雅各比，都曾与亨斯特海斯谋面并对他高度评价。

278 ·

亨斯特海斯的“诗的哲学”（这是现代人对这种哲学的称呼）本质上没有严格的系统性（正如被他视为自己导师的苏格拉底和柏拉图的哲学一样），它的所有组成部分（本体论和认识论、伦理学和美学），都被人文主义思想连在一起，这个思想就是人的生活在其与世界的联系中是完备的。作为“北方天空下的希腊本性”（奥古斯特·施莱格尔语），亨斯特海斯在用自己的概念来预见“双重世界”②的浪漫主义概念的同时，试图在个性的内部和外部异化的条件下，从唯利是图的功利主义现实世界中提升出完整的人类共同生存的乌托邦理想世界。他极力否定布瓦洛、拉辛、高乃依、莫里哀（并用荷马、忒奥克里托斯、柏拉图与之相对立），否定对称和规范的准则，总之批判一切他认为可能约束心灵“与生俱来”的创造能力的东西。亨斯特海斯认为，艺术是人到达高度幸福和完美的一个阶梯，艺术家的天职就是清除心灵的尘垢，把它提升到“神圣的”、“道德器官”的高度（即提升到精神对自然的无上权力的高度）。在这个方面，亨斯特海斯的思想预示了德国费希特的“知识学”，他与费希特一起“奠定了浪漫主义的哲学基础”（П. 克卢克洪语）。亨斯特海斯还预示了对待艺术就像对待真理的非理性起源那样的浪漫主义态度，还预示了诗歌的高尚使命和浪漫主义主人公、“热心者”的概念，这种浪漫主义主人公的原型就是他的具有道德自我创造性的个人。无怪乎，奥·施莱格尔和弗·施莱格尔兄弟、诺瓦利斯、蒂克、荷尔德林、施莱尔马赫、让·保尔·里希特等人要在信中和言谈中表示对亨斯特海斯的深深敬意和赞叹，并对他在浪漫主义美学许多问题上毋庸置疑的影响和权威由衷敬佩。

来自启蒙主义意识形态的思想和情感的积极性，行为的乐观主义，在把自己的精力投入个体内部时，没能为自己找到来自外部的着力点。亨斯特海斯已经不是启蒙主义者，但也还不完全是浪漫主义者。他的意义，他的

① 1894—1975，前苏联哲学家。——译注

② 这是出自弗拉基米尔·索洛维约夫提出的一个哲学和美学概念，指存在着平行的两个世界：一个是可以感觉到的现实世界，另一个是不可感觉的、理想的、美丽而神秘本质的世界。——译注

独特和引人入胜之处就在于他处在两种倾向的矛盾交汇处。他的身影之所以高大，是因为他出现在由法国革命前夜和革命期间欧洲精神世界巨大变革的需求所激励起来的众多思想广泛相互作用的道路上。所以，亨斯特海斯用法语写作自己的著作这一点也不是偶然的。同时，《论激情的信》(1766—1770)、《关于雕塑的信》(1765)、《关于人及其方方面面的信》(1772)、《西蒙，或心灵的能力》(1779)、《阿莱克西斯，或论黄金时代》(1780)——这个“巴塔维的柏拉图”(Г. 福尔斯特语)的所有书信和谈话不论就其精神还是就其形式，都可以毫不犹豫地归入启蒙时期荷兰最优秀的散文范本中，就如伊拉斯谟的拉丁文著作属于荷兰文艺复兴时代的散文一样。

荷兰语的启蒙主义散文没能得到多大发展。除了前述主要在卢梭和早期歌德影响下写的菲特的小说，以及在风格上常常归属于艺术文学本身的文学理论试作以外，还有几部社会乌托邦体裁的作品(如威廉·佩尔蓬舍的《拉普索丁，或阿尔塔蒙特的一生》，1775 年)，以及一部最重要的社会现实主义小说——伊丽莎白·沃尔弗-贝克尔和阿加塔·德肯的《萨拉·毕赫哈特》(1782)。在这部作品中，被有机地掌握的英国人(菲尔丁、斯摩莱特、理查森、斯特恩)的经验，与尤·范·埃芬的劝谕的和生活描述的传统结合在一起，产生了一种生动的、几乎无拘无束地脱离了传统文学程式的第三等级道德、心理和生活方式的富有民族特色的场面。这两个作者随后的作品(《威廉·勒文德》，1784—1785 年，等等)以及他们的诗歌作品却失之于太多的说教、宗教虔诚、感伤情绪。

有一大批处在消遣性和政论性之间的“鲁宾逊漂流记”式的作品、游记小说，这些作品的作者极力宣传先进的哲学思想，表达进步的政治思想，也就是说，他们实际上是给严厉的批评和抨击性文章戴上了艺术的面纱。关于它们的文学艺术价值，也许暂时只能谈谈游记体裁的唯一非虚构样本——随船医生彼得·范·冯塞尔的《1784—1789 年间在土耳其、安纳托利亚、克里米亚和俄罗斯游历时所作的札记》(1795)。这里，“无偏见的理智”的埃芬立场再加上已经没有了幻想的现实主义和理解上的尖锐批判精神，使得冯塞尔不仅能敏锐而富有观察力地描述所看到的事物，而且还能不偏不倚地对本国的政治斗争(包括对“爱国者们”)，特别是对那些他认为由宗教和教会培养起来的不学无术和蒙昧主义提出批判。作为一个典型的启蒙者，冯塞尔可以在当时荷兰散文的奠基者行列中占有一席之地。

在十八世纪末和十八世纪与十九世纪之交，还诞生了 B. 斯塔林、X. 托伦斯及其他一些作家的作品，但应该把它们放在浪漫主义文学的环境中来研究了，尽管十九世纪初浪漫主义还没得到有血有肉的体现。

第九章 西班牙文学

1. 西班牙文学进程的状况

启蒙主义时代恰逢西班牙陷入深刻衰退之时。还在十七世纪就已显露出来的经济和社会的落后，又碰上使国家破产的所谓"争夺西班牙王位继承权的战争"(1700—1713)，简直是雪上加霜。新的波旁王朝的统治，不论在经济上还是在全国的精神生活方面都鲜有改变。西班牙仍然是反对宗教改革的桥头堡、"打击异端的铁拳、特兰托公会议[①]的灯塔"。十七个宗教裁判"特里布纳尔"(法庭)遍布全国各省。仅在最开明的国王路易十四的孙子腓力五世统治期间(1701—1745)，就进行了七百八十次焚毁异教书籍、烧死异教徒的火刑。有数千人受到各种惩罚和示众侮辱。到1730年，神圣宗教裁判活动的矛头明显发生了变化：对"皈犹教派[②]"的审判越来越少，但对"哲学异端"的指控越来越多。

西班牙的启蒙运动处于一种非常可怜的状态。现代数学和自然科学被拒之于大学门外。只容许研究亚里士多德所知晓的东西。严厉禁止向学生介绍哥白尼的理论，因为它是与《圣经》学说矛盾的。从培根开始的新哲学，仿佛根本就不存在。神学经院哲学是研究的主要课目，也决定着教育方法和教育内容。

不论是社会原因(资产阶级非常弱小，发展很慢)，还是意识形态原因(世俗的专制和宗教的专制)，都说明了一个历史事实，即不久前曾经历了自己黄金时代的西班牙的文化，到十八世纪已经沦为欧洲二流文化。十八世纪前半叶的景象特别凄惨：本来为数就不多的作家还堕入了追随模仿的潮流，亦步亦趋地模仿黄金时代的经典作家，即使如此，也没有一个人能与前几个时期的泰斗相提并论。杰出的西班牙现实主义者贝尼托·佩雷斯·加尔多斯虽然总体上对十八世纪文化的评价甚低，同时还指出了它的两重性和鱼龙混杂："在我们看来，十八世纪是一个衰颓虚弱的时期，只会使人产生怜悯和蔑视的感情，但它又是个隐蔽工作、秘密积聚力量的时期，从这

---

① 特兰托公会议是天主教于1545—1547年、1551—1552年、1562—1563年在特兰托召开的会议。其目的是巩固中世纪天主教的教义，确认罗马教皇对教会会议的最高地位，加紧迫害异端，推行教会对书刊的严格检查制度。特兰托公会议通过的决议是反对宗教改革的纲领。——译注

② 原指十四、十五世纪产生于保加利亚和俄罗斯诺夫哥罗德—莫斯科等地的异教，该教派采用犹太教的思想和仪式；这里泛指各种异教。——译注

点讲，它也是个值得称赞和感谢的时期。”“秘密工作”尽管没有导致取得很高的艺术成就，但也是民族精神发展的一个必要阶段，并促进了西班牙思想新传统的形成，而这个新传统正是十九世纪与二十世纪之交的西班牙进步知识分子的立足点。

在争夺西班牙王位继承权的战争结束之后，西班牙的文化生活开始稍稍复苏并有所更新。腓力五世是在法国宫廷接收教育的，那里的达官贵人以对文学艺术的庇护而互相夸耀。所以新国王的第一个文化行动就是建立国家图书馆（确实，在命令中还附有一个条件，就是图书馆将来应由国王的听悔神甫来领导，这一下就决定了此机构的性质）。1714 年建立了西班牙皇家科学院，并由它着手编辑辞典。这部《由权威核准的辞典》（共六卷，1726—1739 年）在词汇编纂的素养上明显高于当时业已存在的欧洲其他语言的辞典。科学院在规范正字法和起草语法、出版经典名著方面也做了大量工作。随后又建立了历史学院、造型艺术学院和其他几所学院，分布在巴塞罗那、塞维利亚、巴伦西亚等几个大城市中。历史家、饱学之士、出版商聚集在它们周围。其中有以知识渊博和对文学持科学立场而著名的格雷戈里奥·迈昂斯-伊-西斯卡尔（1699—1781），伏尔泰曾向他索取过关于西班牙文学史的资料。迈昂斯曾出版了经典作家的几部有价值的著作，并为它们配发了前言和注释；写过塞万提斯的第一篇传记（为 1737 年在伦敦出版的《堂·吉诃德》而写）、《西班牙语的起源》（1737）、《雄辩术》（1757、1787），为写《雄辩术》，他还把古希腊罗马作家作品的一些片断译成了西班牙语。他是第一个拒绝把《堂·吉诃德》看作骑士小说的人，并且表达了一个思想，说塞万提斯的这本书是散文体的史诗。他对小说问题很感兴趣，曾经尝试把他所知的散文体裁进行分类。 ·280

对于当时的文学来说，一些非官方的学院和文学沙龙具有很大的意义。其中最知名的是“好趣味学院”（1749），当时所有知名的文学家都曾拜访过它。还在十八世纪的上半叶就已开始形成文学界，出现了专业的批评家，在 1737—1738 年间还出版过《文学家日记》。几乎每一部新作都会遇到一批抨击性小册子、讽刺作品、讽刺短诗的批评，随后又会出现一些“答辩”和“赞扬”。文学辩论变得越来越激烈，以至于到下半个世纪变成了真正的思想斗争。

导致西班牙教育界后来一分为二的两个阵营，在十八世纪上半叶才刚刚开始形成。由于前面所述的社会和意识形态原因，在西班牙不可能展开如法国启蒙运动那样典型的深刻、大胆、触及旧制度基础本身的批评。不满意西班牙社会的落后和守旧，力求变革和改革的潮流只能以文化批评，特别是文学批评的形式形成。先进的西班牙人当时以为，通过新的，与文

学的这些任务相应的手段努力普及人们的文化水平，推广良好的趣味，推广崇高的道德规范，就可以使人的头脑和风俗文明起来，就可以消灭中世纪的偏见，使西班牙接近他们所认为的、正享受空前社会进步的欧洲国家的水平。

法国社会和法国文学成了西班牙文化改革拥护者的理想模式。他们受到传统文学形式的捍卫者的抵抗。然而据此将民族艺术传统的拥护者与封建的和天主教的反动阵营混为一谈也是不正确和简单化的。改革者（他们后来被称为“主张法兰西化的人”）与拘泥传统的墨守成规者之间的关系要复杂得多。这里需要注意两个情况。第一，波旁王朝的第一位君主腓力五世在登上西班牙王位后，公开显示出轻视西班牙人和西班牙的一切。法语、法国服装样式和法国的习俗是当时的时髦。这导致与当时思想家的努力追求毫无共同之处的形式最庸俗的全盘“法兰西化”就毫不足怪了。这两种对法国文化完全不同的趋向之间的区别，不是永远都能完全分清楚的。所以，也可以在对社会持批评性意见的作家那里，找到对“法兰西化”的讽刺性攻击，以及作为它的后果的、对真正西班牙生活方式和艺术创作的传统形式的捍卫。在他们看来，对外国事物的奴隶般效仿，正好说明了统治阶级的退化和寄生性。第二种情况则已经属于美学的范畴，这就是在西班牙仍然存在着非常优秀的民间文化。文学传统与它是密不可分的。人民很好地感觉和意识到这种联系，比如，“黄金时代”剧作家创作的戏剧在整个十八世纪期间都仍然在观众中十分受欢迎，这不是偶然的。到民众生活中汲取营养的作家自然而然会到传统中去寻找支持，因为传统累积了描写人民生活的独特形式的丰富经验。十八世纪下半叶的改革家中最光辉的思想巨匠明白这一点，所以他们极力寻找能够把以欧洲作为样板的革新与民族传统结合起来的方法。但当时文学改革的要求还没走出理论的范围。艺术创造还完全从属于上个世纪的美学原则，从属于巴洛克原则。

在争夺西班牙王位继承权的战争期间，流传着许多讽刺性歌谣、浪漫曲、讽刺歌、对话。特别有名的是布特隆神父反对法国党的尖酸刻薄的讽刺作品。十八世纪最早几十年，不论是讽刺诗还是抒情诗，都仍然与它的两个常常相互交融的流派——夸饰主义和概念主义一起，留在十七世纪的诗歌轨道内。此时对先前由上个世纪的贡戈拉、卡尔德隆和其他伟大诗人开创的诗歌范式和修辞格的反复模仿，后来被文学改革的热心拥护者当作“坏趣味”的表现进行激烈抨击。当时西班牙戏剧舞台上充斥着对袍剑喜剧或者卡尔德隆的宗教讽喻短剧的平庸无奇的模仿作品。

281·

2. 晚期巴洛克 托雷斯·维尔雅罗埃尔 何塞·弗朗西斯科·德·伊斯拉

十八世纪中叶，巴洛克艺术仍然还是推出了一位杰出的作家，我们可以根据他的作品想象一下这个时期的物质面貌和精神面貌。迪耶戈·德·托雷斯·维尔雅罗埃尔(1693—1770)是当时最光彩的、独树一帜的名人。确实，给他带来荣耀的与其说是由于他的艺术作品，不如说是由他定期发布的名为《来自萨拉曼卡的伟大神启》的占星术预测。在他的履历中怪诞地交错着两个生平，似乎生活着两个不同的人：一个是探寻奇遇的人，另一个是钟爱数学和天文学的学者。当然，托雷斯的知识仅限于当时西班牙科学的狭隘圈子，所以他的众多科普著作(关于医学的、天文学的，还有关于哲学的)没有多大价值(更不用说关于占星术的了)。其实他自己也对此了然于胸——科学的落后，不学无术，蒙昧主义，这些在西班牙困扰着有智慧并渴求知识的人的问题，一直流露在他的笔端。

在托雷斯·维尔雅罗埃尔的艺术创作中，占中心位置的是他的自传《迪耶戈·德·托雷斯·维尔雅罗埃尔的生平、身世、诞生、受教育、学习和奇遇》(头四部分出版于1743年，后两部分出版于1752年和1758年)及收在集子《有教益的梦》(1752)中的几部中篇小说。托雷斯生平传记的两篇前言道出了他的构思的两重性。头一篇前言故意写成像给流浪汉小说的前言。作者以开玩笑的无拘无束和粗鲁口气对读者说："如果你以为我在骗你，那你就来找我好了，我会把你骂得体无完肤，让你妈都认不出你来。"第二篇前言与前一篇调子截然不同，已经不是以"作者"的口吻，而是托雷斯自己以沉着、平静的哲学家的口吻在讲话。在自传的各个部分，作者时而把自己的生平变成一篇文学作品——一部流浪汉小说，时而又回到自己的本来面目，成为一部真实的回忆录，显然算不上严格意义上的文学体裁。《生平》一书中最宝贵的是真诚和自然，使人们能在模仿文学的风格之外捕捉到当时人们的真实心理特征。如果说在流浪汉小说中是运用文学素材建构一个现实的人的传记的话，那么托雷斯就是进行了一次把小说与生活现实结合在一起的新的尝试，即把这种现实性变成文艺性的新的尝试。尽管这一尝试没有取得完全成功，这本书还缺乏艺术构想的统一和完整，但是《托雷斯·维尔雅罗埃尔的生平》仍然具有很高的历史、认识价值和艺术价值。

在《有教益的梦》中，最有趣的是中篇小说《弗朗西斯科·德·克维多先生的游访和幻想》。托雷斯是克维多的热烈崇拜者，在讽刺作品和诗歌里

公开地模仿他，在各种作品中多次呼唤他。在这部中篇小说中他与克维多的幽灵一起在马德里闲逛，向这位已故讽刺作家展示他的后裔普遍的道德堕落。就其性质来说，《有教益的梦》中的道德批评与克维多讽刺作品中的揭露实际上没有区别：社会的贫困是由于人们忘记善行、普遍沉湎于恶行的弱点造成的。但这些恶行表现在新的人物，即本世纪生活方式所催生的、先前并不存在的人物身上（所以作者要向克维多解释这些新的社会典型的由来和他们的生活方式）。某些特点被描绘得惟妙惟肖、一针见血，令人拍案叫绝：比如天主教神甫的全新典型，他们一般是贵族的小儿子，之所以出家是为了摆脱家庭的贫困并从教会的收入中分得一杯羹，但他们对教职业务一点不会，也一点不感兴趣，只靠世俗的逢迎巴结讨生活。在一部不长的小说中诸如此类的典型人物和场景真是数不胜数。作者与他的冥世同伴游览了剧院、跳舞晚会、养老院、教会学校、书铺，会见了作家、学者、医生、手工业者、官员、密探、高利贷者、演员，等等。对社会典型的大检阅在另一篇小说《阿赫隆河渡口》中仍在继续。在那篇小说中展示的是对冒牌医生、巫医、告密者、法院审判官、妓女等进行的冥府审判。

托雷斯的叙述风格具有明显的巴洛克风格的特征（大量的语法多重句和修辞格，包括俗词俚语、冷僻词、矫揉造作的词在内的难以计数的词汇），同时他又有文学形象的物体直观性的特点。任何概念都能以彼此重叠又相互贯穿的隐喻、迂说、出乎意料的定义等等展现出来。请看讲故事人是如何向幽灵解释，什么是"零饮酒铺"的吧：这里是"……喝空理性的小吃店，是让人取笑理智的小铺，是生产热病和癫狂的作坊，是演出肚子痛和昏厥的舞台，是猝死的场所，最后，它还是以狂热的姿态出售陶醉、疾病和死亡的方便处方的公众市场"。他写密探（"警察的眼线，部长的钓钩，给争吵火上浇油的哈巴狗，耳朵害怕听到的东西，吃犯过失者肉的食尸鬼，残害他人生命的可憎捕猎者"），写吃饭（"每一个胃都成为鸡肉的窝，热菜的行宫，里脊肉等的仓库"），不论写什么东西，其形象性都层出不穷。

托雷斯通过巴洛克艺术与中世纪文学保持着一种有机的联系。在《弗朗西斯科·德·克维多先生的游访和幻想》结束时，克维多重新躺回坟墓里，此时刮起的一阵骷髅和骨架的旋风很像是中世纪的"死的舞蹈"，而且总的来说是最终的音符，即死亡会给所有的人类不理智行为划上句号，毫无疑问，这也来自于中世纪的世界观。死亡和阴间的主题，可以在托雷斯笔下经常遇到（《有教益的梦》集子中的《阿赫隆河渡口》、《寄往彼世的信》），这也如死亡的每个有形的象征物（《阿赫隆河渡口》中的种种鬼脸）一样，起源于中世纪文学。

托雷斯的大部分诗歌也与《有教益的梦》有联系。他模仿克维多的尖刻

忠告，也有揭露现代人的恶行和痼疾的那种入木三分地刻画细节的特点（十四行诗《最有名的强盗不是拦路抢劫的》或者《我们时代的廷臣科学》）。除此以外，托雷斯还写了大量民歌形式的诗歌（谢吉第亚舞曲），主要是写人生苦短和死神对所有人都一样公平。

何塞·弗朗西斯科·德·伊斯拉神父（1703—1781）也属于西班牙文学的这一传统流派，他写过几部讽刺作品和当时很受欢迎的小说《来自坎帕萨斯的著名传教士赫伦迪奥法师的故事》（1758），这本小说曾激起教会人士的狂怒抗议。《赫伦迪奥法师》是以流浪汉小说的形式写的一部针对修道院和教会习俗的讽刺性作品。书中塑造了很多教士和修道士、传教士、追求享乐生活的人或者伪君子的典型，他们要么以拉丁文符咒、花里胡哨的祭祀学说来蒙骗听众，要么以廉价的戏剧效果和粗鲁的谄媚来换取世俗的名声。作者以讽刺模仿或者漫画化的方法再现赫伦迪奥年轻时所听的语法、修辞和哲学课程，从而讥笑了修道院和中学里的教育及整个神学教学。伊斯拉神父的主要讽刺手段仍然是对事物的布尔列斯克式①的贬低或者重新理解。比如，赫伦迪奥在学习哲学课程时，"一辈子都无法理解，除了鸡汤以外，'物质'一词还有什么其他的含义，因为他曾多次听自己的妈妈在家里有人生病时说过：'我要给他吃一点物质的东西'。他于是满怀自信地到考场上去，考官给他的题是让他用结论'物质是直接发生作用的'来构造一个三段论。可想而知，赫伦迪奥列举了以鸡汤直接发生效能为主题的一大串三段论，把考官们惊得目瞪口呆"。

伊斯拉神父的幽默是从起源于中世纪知识肤浅的人和教士，中世纪讽刺模仿文学的丰富的民间文学传统中产生出来的。不论是伊斯拉神父还是托雷斯·维尔雅罗埃尔，都利用了传统的、更多是民间的艺术形式来批判性地评介现代生活。很有特点的是，两个作家都不止一次地讥笑过那些对法国以及整个欧洲的一切事物都迷恋的现象。托雷斯·维尔雅罗埃尔在世时，曾经对有人试图以法国为样板来改革西班牙文学的企图持有强烈的否定态度。

3. 吕桑的古典主义《诗学》

以法国为样板改造西班牙文学的最初认真和著名的尝试是伊格纳西奥·德·吕桑（1702—1754）的《诗学》（1737），这本书的任务是要"让西班

---

① 意为文体与情节故意不相符的幽默诗、剧本等，如故意用庄严词句描写滑稽场面等。——译注

牙诗歌服从于有教养民族的诗人们所遵循的规则”。吕桑曾在欧洲，主要是在意大利(他在那里向维柯学习)生活多年，所以他的《诗学》主要依据的是穆拉托里和布瓦洛的文学理论。吕桑的出发点是认为，人天生具有趋善避恶的倾向。但是，由于社会使人沉溺于不学无术的黑暗之中，他“在摸索着寻找善的时候却碰到了恶，而在包围他的黑暗中他又辨别不出善与恶”。科学和艺术之所以需要，就在于凭借它们可以教会人们辨别善与恶。艺术，特别是诗歌之所以有益，是因为“人在走出黑暗时，还不能一下子就经受住科学的夺目光辉”。诗歌将真实与模仿，现实与想象混在一起，科学的光芒对视力的伤害比纯粹道德来说要轻一些。根据这种教学方针，就建立起作为规则汇编的整个诗学体系，以帮助诗人达到最好的有教益的效果。虽然吕桑的《诗学》不是一种独创的现象，但它作为西班牙古典主义的第一个宣言是有意义的。在吕桑周围聚集了一批文学改革的拥护者，其中最积极的有奥古斯丁·德·蒙蒂亚诺(1697—1764)和布拉斯·纳萨雷(1689—1751)。他们开始对西班牙民族文学的经典作家发动真正的进攻，即使塞万提斯也不能幸免。吕桑的学生和追随者在吕桑死后筹备再版《诗学》时，从中删除了赞扬卡尔德隆和西班牙经典喜剧的章节条目，因而使书中对民族文学传统的批评更加尖锐了。

283·

4. 费伊霍

贝尼托·赫罗尼莫·费伊霍-伊-蒙特内格罗(1676—1764)完全有权被称为西班牙第一个启蒙主义者。费伊霍是在奥维耶的多本笃会修道院度过一辈子的谦恭修士、修道院中学的教师。他博览群书，具有令当时西班牙人吃惊的对精密科学知识的热烈求知欲。从1726年至1740年，他出版了多卷本的《总评之场地，或揭发普遍谬误的关于各种物质的谈话》。从1740年至1760年，他又出版了数卷《驳斥许多普遍传播的意见或者对其质疑的学术与猎奇书简》。在这些著作的扉页上，作者就已经宣布了自己的启蒙任务。

费伊霍不是一个原创性的思想家，也不掌握某种完整和深刻的哲学体系。在某些问题上他还不能克服自己同时代人共有的轻率迷信。作为笛卡尔的崇拜者和学生，他在解决基本的自然哲学和美学问题时，仍然还处在天主教正统思想的范畴内。比如，他否定“自然人”的概念，并认为任何时候恶都植根于人的本质中，而善则存在于神的慈悲中。费伊霍著作的目的和热情不在于确立一些新观点，而在于破坏偏见、迷信、蒙昧等旧的东西，并要求精神更新。

处于费伊霍批判攻击中心的对象之一是各色各样的宗教偏见和对奇迹的信念。要评价费伊霍的揭露具有何等重大和大胆的意义，只要记住被宗教裁判所的活动所加深、统治西班牙社会各阶层的迷信是何等根深蒂固就行了。他曾有好几次被告到宗教裁判所，只是由于国王的庇护才使他幸免于难，国王认为，把自己装扮成有学问的修士的庇护者对自己是有利的。

费伊霍不仅反对迷信（有时出于需要表现得较为谨慎），而且与法国自由思想家遥相呼应，反对被教会视为教规的信条。即使像迫害犹太人这样对于西班牙极为敏感的问题，费伊霍也提出了人文主义的宽容来与天主教的不容异教态度相对抗。他在《从巴约纳写给一个犹太人的信》中宣称，以为不同宗教之间的区别似乎理应导致相互仇恨的看法是一种偏见。而这是发生在宗教裁判所用火刑和炮烙不仅消灭了犹太教，而且消灭了对犹太教徒的任何同情的年代！

在揭露偏见和迷信的同时，费伊霍蔑视地批评了作为滋生各种黑暗势力的土壤的贱民。这为历史学家们指责他反对民主主义提供了口实。然而费伊霍本人在《学术与猎奇书简》中就曾明白无误地说过："你们要明白，我指的贱民是众多的蓬松假发、众多可爱的法衣、众多可尊敬的天主教教士的长袍。"费伊霍只不过是在社会对立之外思考，他看到和始终发展的只是一种对立，即黑暗势力与启蒙、迷信与理智之间的对立。

在费伊霍的智力活动中，对美学问题的思考只占有相对不太重要的地位，但即使在这方面他也表达了一些很重要的思想。作为理智的衷心捍卫者，费伊霍认为，在艺术创作中首先应该表现出"自然理性"及对自然和创作艺术作品规则的知识。所以，比如，除了"忠实、充分、清楚和透彻的理解"以及"对材料的很好把握"之外，不能要求批评家有很高的艺术性。但费伊霍还是比古典主义的诗学原理前进了许多。"研究规则有助于避免粗俗的错误。但我任何时候都不会说，用这种方法就可以创作出精品来"。真正的美，作品的伟大，是由艺术家的个人天赋创造的。费伊霍在论文《某种不可捉摸的东西》中明显超越了自己的时代。他一开始就指出，在艺术作品中，就如在人的脸上或者风景中一样，有"某种难以捉摸的东西"，"一种隐蔽的、不确定的界限，它不依靠任何规则，而依靠大师的匠心独运"。当然，费伊霍在抬高和赞美艺术家的个性时，还远非对这种个性的浪漫主义理解。据他的看法，"某种不可捉摸的东西"仍然在于"结构本身"，在于"各部分的匀称和组合"。但问题是，在平庸的艺术家奴隶般地遵循规则的时候，天才们在创造或者发现新的、更高的规则。在创造美好的艺术品时"不可能绝对反对所有的规则，但必须反对狭隘的和理解得很差的规则"。

· 284

对于西班牙文学来说，费伊霍培养的风格比他的美学观点价值更高。

费伊霍是十八世纪在其风格中克服了夸饰主义和概念主义影响的第一位作家。他摆脱了大量堆砌，抛弃了竞尚词藻的迂说法和复杂的修辞格。他的句子简洁明了，富于激情不浮夸。费伊霍是西班牙文学中随笔体裁的鼻祖。他的论文没有累赘的旁征博引和学究气，讲述了他个人对形形色色的事物的观点，他在这些文章中与自己的论敌争论答辩，从自己的生活实践中提供例证，总是以具体的个人身份说话，而不管究竟是什么文体——是信还是言论——按我们现在的理解，这些文章本质上都是随笔。从费伊霍开始的随笔传统不仅对于浪漫主义时代西班牙文学（拉腊）是如此重要，而且对于十九世纪与二十世纪之交的作家们（乌纳穆诺、阿索林、奥尔特加-伊-加塞特）特别重要。这些作家都从费伊霍那里接受了他的随笔的主要特点，即它们的美学要点不在客体，而在主体。不论研究的对象多么重要，但是作者的个性，他的精神世界，他的整个思想体系更重要。费伊霍骄傲地称自己是“文学共和国的自由公民”。尽管他未能摆脱占统治地位的意识形态的羁绊，但他是那个时代意识到人的理性权利和义务应该自由的第一个西班牙人。

5. 西班牙启蒙运动的特点和六十至九十年代的文学斗争

卡洛斯三世意识到，西班牙与其他欧洲国家相比已经大大落后了，所以在他统治时期（1759—1788），通过了一系列促进贸易、工业和发展并提升第三等级的法律。在国王周围聚集起一些干劲十足的政治家，他们敦促国王奉行一项更加果断的“开明君主制”纲领。在他们的影响下，国王稍稍限制了教会的权力，从西班牙驱逐了耶稣会教士。在康波曼内斯的《关于鼓励民族工业的谈话》及霍维利亚诺斯的一系列著作中阐述的广泛经济纲领都要求首先对人民进行教育，这样他们才能进行拟定的改革。为此，在许多城市中建立了“祖国之友协会”，在这些协会中人们讨论每个地方的迫切经济问题，研究最新的政治经济学说。人们对欧洲先进的意识形态的兴趣提高了。出现了一个被称为“开明的”贵族和平民知识分子阶层；他们的特点是对传统的社会结构，对迄至当时在西班牙人中仍然占统治地位的道德观念持尖锐的批评态度。通常，这些人都是不仅在文学上有较高修养，而且都是把文学看作与其他社会活动具有同样重要地位的人。卡洛斯国王的第一位首相阿兰达伯爵就是这样的一个人，他与伏尔泰通信，与许多西班牙作家都是好朋友。阿兰达的助手、改革派经济学家帕布洛·德·奥拉维德也是这样的人，他是一个有影响的文学沙龙的主人，是在西班牙进行法国式启蒙的鼓吹者。伟大的西班牙启蒙者霍维利亚诺斯也是这样的人，马

克思在对他进行评价时指出，他是"'人民之友'，他希望通过对经济法令的缜密的改变和对崇高学说的文字宣传来使人民得到解放"(《革命的西班牙》)。西班牙启蒙运动，即使是以它最值得尊敬的启蒙主义者为代表也罢，都从来没达到过法国启蒙主义者的革命性高度，而是试图调和已经诞生的资产者社团与等级君主政体的利益。马克思曾就此说过，霍维利亚诺斯"就在他精力最旺盛的年代，他也不是一个进行革命活动的人，确切地说，倒是一个过于讲究手段因而不能把事业进行到底的好心的改良主义者"(《革命的西班牙》)。但是正因为自己的好心，西班牙启蒙主义者才把文学和艺术当作和平宣传和对社会进行再教育的最好工具而加以高度评价。这些启蒙主义者不仅对国家意识形态的发展，而且对其艺术发展也努力施加影响：霍维利亚诺斯和小莫拉廷与大画家弗朗西斯科·戈雅的友谊就是一个例子，戈雅的艺术中明显追求启蒙的主题。 ·285

卡洛斯三世之死与愚蠢而优柔寡断的卡洛斯四世的上台正赶上法国大革命，这场革命在西班牙贵族社会中引起了一片惊慌恐惧。为了保护统治阶级和教会的封建特权，开始了倒退。尽管由于惯性的原因，个别启蒙者还在活动，政府也作了某些蛊惑人心的让步(比如霍维利亚诺斯被从流放中赦回，并出版了他的《关于土地改革的报告》)，权倾一时的宠臣戈多依[①]仍对戈雅和他的启蒙派朋友进行庇护，但是反动派在不停地进攻，贪得无厌和怀恨在心的奸臣不断取代启蒙派和自由派政治家的位置。等待着不愿放弃自己意识形态立场的"启蒙主义者"的，是流放、宗教裁判所的审判和坐牢……

这一时期的文学斗争表现在批评和辩论文章、抨击性小册子和讽刺短诗中。六十至七十年代的思想斗争是集中围绕文学问题进行的。正是在这一时期，文学改革的拥护者与反对者之间，法国古典主义的热烈崇拜者与民族传统的保卫者之间的辩论达到了最激烈的程度。前一派人的核心是尼古拉斯·费尔南德斯·德·莫拉廷(1737—1780)，支持他的是在1762—1764年出版杂志《思想家》(以艾迪生的《旁观者》为样板)的著名记者克拉维霍-伊-法哈尔多。莫拉廷清醒意识到，文学斗争与早就在欧洲展开并最终触及西班牙的社会进程有着紧密联系。在一首训诫诗中他讲道，正是在他这个时代"科学堡垒被西班牙人攻破"，并列举了一些很有名望的人：马勒伯朗士、培根、洛克、莱布尼茨和牛顿。

为改革西班牙文学，清除一切巴洛克审美趣味的残余，培植古典主义理

---

① 1767—1801年，曾任西班牙政府首脑，后因1808年的阿兰胡埃斯起义被捕，并遭驱逐。——译注

性法则的斗争一直进行到七十年代晚些时候。然而，从七十年代末起，先进知识分子的注意力就从纯美学问题转移到一般意识形态问题。1781 年，记者兼律师路易斯·加西亚·德尔·卡纽埃洛开始出版周刊《监察官》，其矛头直指社会秩序的基础（贵族社会的寄生性、政权的专制、教会的不学无术等），曾多次被勒令停刊，而到 1787 年，最终被禁止出版，其出版者被提起了诉讼。宗教裁判所迫害卡纽埃洛的直接起因是对于当时的意识形态斗争来说十分典型的一场辩论。

1782 年，通常被称为“新百科全书”的法国《方法论百科全书》发表了 H. 马松·莫尔维耶一篇论西班牙的文章，其中谈到这样一个修辞性问句：“我们应该感谢西班牙什么？在过去两年、五年、十年中西班牙为欧洲做了些什么？”这篇文章激起了一阵抗议浪潮和一批新的反西班牙言论。受西班牙政府委托，政论家胡安·帕布洛·福内尔写了一篇《关于西班牙及它的文学功勋的辩护词》(1787)，文章中证明，西班牙文学的伦理激情比持有当时欧洲文化的科学知识的激情更高、更重要。卡纽埃洛在《监察官》上刊登了一篇讽刺模仿作品《关于非洲及它的文学功勋的辩护词》，对这篇文章进行了嘲笑。但是，对《监察官》的迫害没能停止争论。八十年代末至九十年代初在西班牙传播的地下读物中，最具战斗性的当数匿名抨击性小册子《捍卫西班牙繁荣状态的辩护词》，它的简称《面包和公牛》更为知名（当代的研究人员倾向于认为经济学家和作家列昂·德·阿罗亚尔是其作者）。这一篇明快而俏皮的讽刺作品，在赞扬斗牛的幌子下鞭挞了西班牙社会的经济和道德衰退，因而同样激起了另外一些不小的反响。围绕着西班牙的历史作用、文化特色、与欧洲的相互关系的争论，实际上再也没有停止过并于整个十九世纪和二十世纪的大部分时间一直持续。这场争论的关键问题不可能有简单的答案——对这一点，西班牙启蒙运动的最明察秋毫的人士都心知肚明。霍维利亚诺斯与在其精神影响下的文化界人士都意识到，必须依靠民族传统，并把文化改革与保持民族独立性结合起来。这种结合的可能途径就表现在戈雅的天才创作中。

286 · 围绕戏剧也进行着激烈的斗争。西班牙的戏剧是很受欢迎的群众性娱乐，所以启蒙者认为它是最有效的宣传和教育武器。与此同时，教会也注意到戏剧的作用，并对它进行着不懈的斗争。在整个十八世纪，教会指责戏剧不知羞耻地迷恋于不敬神和不道德的演出，说戏剧是西班牙一切灾难的根源。在教会演说家的挑唆下，许多城市的居民都发誓，为了避免任何传染病或自然灾害的发生，要禁绝戏剧（比如，在瓦伦西亚发生地震后，戏院被关闭了十二年）。剧院的剧目都是经典的西班牙戏剧作品，但经常上

演的是一些毫无才能的模仿者的作品。特别数不胜数的是一些关于宗教主题的荒诞无稽的"奥托"(街头宗教剧)。托雷斯·维利雅罗埃尔在《有教益的梦》中就曾讥笑过一个剧作家,他带了一出奥托戏到剧院,戏中两个破坏教规者在二重唱里唱道:"啊,我的心燃烧得多么厉害,就像在地狱的火里烤!"而合唱队则附和道:"让它顺利地烧吧……"在高乃依和拉辛复杂的知识层次上培养出审美情趣的有教养的西班牙人,当然对此类胡说八道是难以忍受的。

早在1713年,西班牙就已翻译了高乃依的《西拿》,这之后,法国古典主义最重要的作品就一个接一个地被翻译过来。西班牙本土作家还以此为榜样写出了许多自己的古典主义剧本(蒙蒂亚诺1750年的《维尔西尼娅》、1753年的《阿塔乌利福》;洛佩斯·德·阿亚拉1775年的《被毁的努曼西亚》等)。困难在于,观众以及紧随其后的演员仍然不管好坏,对民族戏剧一概保持顽强的喜好。法国剧本或者西班牙古典主义者的剧本要么根本就没有,要么演出几次就演不下去了。这种失败往往罪有应得,因为许多这样的剧本不过是著名的"三一律"的毫无生气、毫无光彩的演习而已。但其中也有本应获得更好命运的剧本。老莫拉廷终究也未能将自己的剧本《喜欢打扮的女人,或者装腔作势的女人》(1762)搬上舞台,而这是西班牙第一部古典主义喜剧,其中表现了两姊妹完全对立的性格:一个是轻浮、饶舌和妄自尊大的喜欢打扮的赫罗尼玛,另一个是谦虚谨慎、埋头家务的玛丽娅,两个未婚夫也是对应的:一个忙忙碌碌,总想找一个更富有的未婚妻,另一个则严肃认真,珍视未来妻子的高尚品德。

莫拉廷开展的针对传统戏剧,特别是街头宗教剧的评论运动获得了很大成功。1763年他发表了一本包括三部分的尖锐小册子《揭露西班牙的戏剧》。这一运动得到当时的首相阿兰达的支持,于是到1765年,国王就下达了专门的敕令禁止街头宗教剧的演出。

尽管老莫拉廷一贯反对民族戏剧,并且高度评价洛佩·德·维加和卡尔德隆的诗才(同时也指责他们俩"败坏"戏剧趣味),但不应当认为他与民族艺术传统完全格格不入,一味地只想剥夺西班牙艺术的民族面貌。莫拉廷的几首诗,特别是《摩尔人谣曲》,以及用五行诗写的小型长诗《马德里的斗牛》,其中讲述传奇的熙德在斗牛赛期间如何以自己的勇敢令摩尔人受辱,证明即使这个强烈亲法的人也受到民间文学的感召,甚至预示了传奇—历史故事在浪漫主义诗歌中的重现。

莫拉廷及其同伙的死敌是剧作家维森特·加西亚·德·拉·韦尔塔(1734—1787),他称自己是民族天才的捍卫者,作为一个缺乏节制的人,他对自己的对立派,捎带着对高乃依、拉辛和伏尔泰,进行了最粗暴和侮辱性

的指责。但韦尔塔也并不反对西班牙戏剧需要进行某些改造，以适应时代的精神。出于这个目的，他写出了悲剧《拉希尔》(1778)，在观众中获得了极大成功。这部悲剧的故事取材于西班牙历史：卡斯蒂利亚的国王阿尔丰沙八世对犹太女子拉希尔的爱情，以及拉希尔如何死于那些不满意犹太人对国王产生影响的骑士之手，这个故事曾多次成为文学加工的素材。韦尔塔的悲剧是遵循"三一律"及其他古典主义规则而写出的(舞台任何时候都不能空着，等等)，但在实质上它更接近于洛佩·德·维加或者卡尔德隆的英雄剧。处于悲剧中心的不是一个，而是两个主人公，即阿尔丰沙和拉希尔。拉希尔一般来讲已经失去了古典主义主人公的特点：她身上没有任何内心冲突，她全身心地投入行动，投入与自己敌人的斗争。同时她的形象也不单调：她既狡猾又复仇心重，既渴望获得尊重又真诚地爱着国王。阿尔丰沙则在内心中经历着激烈的斗争：他既爱拉希尔，又意识到作为国王他不得不尊重自己臣子们的要求，否则叛乱将会给国家带来不可挽回的损失。在爱情与这一意识中间他心如刀绞，不禁感叹(在第二场)："啊，做国王的人命真苦啊!"这一独白如同悲剧的其他几个地方一样，是用震撼人心和效果强烈的诗句表达的。但对这种心理冲突并没有深入描写下去，而是很快就在传统阴谋的压力下让步了：阿尔丰沙屈从了自己的激情，并宣布拉希尔为自己的共同执政者，但心怀不满的廷臣们妄图对此加以阻止，于是就策划了阴谋。局势急转直下，主人公的生命遭到威胁，次等人物的冲突，最终，故事以恐怖的流血杀戮而结束。所有这一切都使《拉希尔》与经典的西班牙戏剧相接近，并因此获得了成功。

287·

6. 德·拉·克鲁斯

戏剧改革阵营的另一个更加危险的敌人是拉蒙·德·拉·克鲁斯(1731—1794)，他是当时最优秀的独树一帜的剧作家。他在青年时期就曾小试身手，按古典主义样本编写喜剧和悲剧，当看到观众们对其反应冷淡之后，他彻底失望，于是转而继承和发展自古以来的西班牙戏剧传统，即幕间剧或者如十八世纪人们称呼它为"赛内特"的那种小型喜剧体裁。"赛内特"起源于中世纪的滑稽喜剧"法尔斯"、吉尔·维森特①的街头宗教剧"奥托"、塞万提斯的幕间剧。这是一种有音乐舞蹈的独幕剧，通常与大型戏剧一起上演。拉蒙·德·拉·克鲁斯一生写过约五百出赛内特。他的声誉在

---

① 约1470年—约1536年，用西班牙语创作的葡萄牙诗人，文艺复兴时期的代表，葡萄牙戏剧的奠基人。——译注

六十年代中期达到顶峰。那时的观众之所以上戏院，仅仅是为了看赛内特。他的崇拜者遍布城市居民的各阶层。由于他的崇拜者组织的签名运动，使得在1786—1791年期间出版了他的十卷本戏剧集。在这部集子的前言中，拉蒙·德·拉·克鲁斯声称，自己的赛内特是"我耳闻目睹事物的翻版。这些小画面反映的是我们时代的历史"。

他丝毫没有夸张。他的赛内特确实组成了当时城市生活的最丰富和最细致入微的画面，其中包括生活习惯、风俗、民间娱乐活动、社会各阶级之间的相互关系。赛内特有自己的环境（中下层民众、所有第三等级以及贵族和僧侣中不太富俗的阶层）、自己的风景（马德里几个最古老的街区，那里原封不动地保留着西班牙城市的街道生活，到处是流动小贩、叫花子、随处飘荡着的小夜曲、打架斗殴、家庭舞会等）。德·拉·克鲁斯继承了托雷斯·维利雅罗埃尔首创的展示社会典型的工作，但他展示的社会典型要丰满得多并且将它们置于自然的环境中。赛内特的讽刺不是以直接的道德批判，而是以角色行为所导致的喜剧效果体现出来的。这是现实主义的生活喜剧的萌芽，只不过展现的性格还不是多方面的，而是在一个或者几个情景中展现出来的。赛内特中出现的西班牙小贵族要么是高傲的，置荣誉高于一切；要么是破产的，希望用婚姻来摆脱困境；要么是完全忘记了祖先严格的等级观念并变成了衣着举止完全模仿法国人的纨绔子弟。他的戏剧中经常会出现这样一个天主教修道院院长，他根本不关心上帝，却全身心地沉浸在世俗杂务中，要么给人印象深刻地出现在有贵族派头的旅馆里；要么就是被一个俗世太太喜欢上了，想到一个地方去吃中饭或者晚饭。有时候修道院院长成了一个小少爷或"小姐"的教师，以熟悉生活为名拉着学生到处寻欢作乐。但在赛内特中最多的是民间典型：既大胆又泼辣的城市姑娘，随时随地准备给某个妄自尊大的"先生"搞出点不愉快的事来；小伙子动不动掏出一把长折刀，于是就时不时光顾几天监狱；还有商人、手艺人、刚进城的老实巴交、笨手笨脚的农民。尽管赛内特是用诗体写的，对再现真实的民间语言有所束缚，但剧作家很善于传达极力想模仿亲法国贵族沙龙的小市民客厅的那种装模作样、普通民众语言的那种粗鲁强劲。克鲁斯笔下的人物根据其社会地位和性格的不同要么夹杂上几句法语口头语，要么来几句方言词汇，要么是几句由于不学无术硬充有学问而说出的不伦不类的话。传达语言的语法和发音不正确也是一种手段，这一点开了十九世纪描写日常生活的现实主义喜剧的先河。

尽管拉蒙·德·拉·克鲁斯的赛内特似乎是一些极平凡老实的小场面，但它们却服从自己的体裁划分。大部分赛内特近似于性格喜剧，剧中发展的事尽管简单，却基于某个人物罪有应得受辱的情节。一个过去的女

仆嫁给了丧妻的主人，摇身一变成了养尊处优的太太并冒充是阔绰的女贵族，直到她精心组织的世俗招待会处于高潮时，农村亲属出现并揭穿她为止（《被讥笑的傲慢女人》）。一个修道院院长，拜访了所有熟人都没能蹭到一顿饭，结果一无所获地回家了事（《修道院长奥斯特罗祖布[①]》）。在这类赛内特中，剧作家经常利用莫里哀的情节（如《可笑的装腔作势的女人》），只不过给它们妆点上西班牙的生活细节而已。

另一类，为数更多的一类赛内特，则取材于马德里普通民众的生活场景，用某一个情节主线串联在一起，但情节却仿佛散布在日常生活材料中。比如，两个女人，一个是卖栗子的小贩，另一个是木匠铺老板娘，为争一个男子而吃醋（《生气的女小贩》）；或者两个姑娘，为男伴给她们点的情歌而争风（《彼特拉与胡安娜》）；本来答应嫁娶却未能兑现的诺言、吃醋、嫉妒，等等，这一切都是用来在观众面前展现马德里贫困街区居民吵架、和解、边唱边跳谢吉第亚舞的热闹场面的由头。在这些赛内特中，没有使人丢脸的恶习，争吵的解决使人们皆大欢喜。德·拉·克鲁斯钟爱的一个结构手段是描写晚会或者游艺会，会上热情逐步高涨到白热化，直到法官或者警察到来制止这种毫无节制、过分庞大的狂欢为止（《剧院上演的凡丹戈舞》等）。这类赛内特中最生动、写得最好的一部是《当面对质》。讲的是在女店主奥莱娅为邻居们组织的晚会到达高潮时，来了几个警察，把所有人拖去见法官，原因是唯一住在本条街上的“太太”、一个喜欢装腔作势的爱穿戴女人，因邻居们没有对她表示应有的尊敬而愤愤不平，所以她向法官报告说，在晚会上发生了打架斗殴。在对质时姑娘们、小伙子们以及被请来作证的盲乐师全都十分和睦并很机警，于是法官只好把大家放回去继续娱乐，而那位太太则不得不为自己另找新住处。西班牙人民的性格——高傲、独立、不被收买——在这部赛内特“集体角色”的行为中展示得特别充分。

第三类赛内特没有任何情节的雷同。这些真正朴实的小戏通常展示的是一些人数众多的地点：市场、广场、游艺会（《主广场》、《早晨的拉斯特罗》、《圣-伊西德罗林中草地》）。其中的人物、声音相互交织，相互排挤，相互代替。

最后，第四类赛内特（属于此类的大都是德·拉·克鲁斯的晚期作品）是公开的讽刺模仿作品。最经常讽刺模仿的是“黄金时代”的英雄正剧，这种模仿带有对高雅正剧特有情节所作的滑稽可笑的重新思考和贬低性质。

① 在俄语中奥斯特罗祖布有“尖牙利齿的人”之意。——译注

比如，正剧常常被变成刚从牢狱里放出来的两个小伙子之间的布尔列斯克式的互相对骂打架。甚至连古典主义悲剧也被赛内特进行讽刺性模仿(《来自平托的伊涅西利雅》)。

拉蒙·德·拉·克鲁斯的讽刺性模仿作品针对的是各种形式的高雅戏剧艺术。赛内特就如人民生活的一面自由反映的镜子，与那些使生活服从于早已知晓的框框的文学体裁及其内在的严格法则是相对立的。赛内特不承认规则和指令、阴谋和冲突。它可以凭空从马德里街道的空气中产生，而拉蒙·德·拉·克鲁斯就做到了这一点，他似乎是把任何一个十字路口搬上舞台并让它像日常生活那样在观众面前存活半小时。赛内特的这种不受规则束缚、灵活和"样样通吃"，受到十九世纪西班牙现实主义者的极高评价，他们认为拉蒙·德·拉·克鲁斯是自己的直接先驱，因为，正如佩雷斯·加尔多斯所说，"人民，由于其具有千变万化的多样性和真正的社会复杂性，因此不可能在一切都按部就班并服从于科学辞藻尺度的地方被反映出来"。

7. 寓言作家伊里亚特和萨马涅戈

从戏剧、从围绕戏剧的辩论开始的艺术创新逐渐触及到文学艺术的其他种类。因为训诫性诗歌和寓言正适应古典主义中的训诫和道德化原理，所以，曾经是西班牙文学中捍卫和宣传古典主义的核心的老莫拉廷小组，就对发展这两种体裁做了大量工作。七十至八十年代的一个重要现象就是寓言的繁荣。莫拉廷的亲密战友托马斯·德·伊里亚特(1750—1791)于1786年出版了一本《文学寓言》。伊里亚特是一个坚定的古典主义者，翻译过贺拉斯和维吉尔的作品，写过两部古典主义喜剧和一部关于音乐的训诫性长诗。他的寓言是在文学阅读、争论的环境中诞生的，所以也像他的朋友们的抨击性小册子或者讽刺短诗一样，是为确立关于文学的"正确"观念(即古典主义观念)的斗争武器。在伊里亚特的许多寓言中都论证了研究规则的必要性，因为没有规则艺术就会变成各种偶然音响的大杂烩。寓言《松鼠与马》得出一个结论说，许多作家如果在轻佻的小事上耗费自己才能的话，他们就会变成无益地跳来跳去的松鼠。在寓言《鸭子和蛇》中批判了将各种体裁混在一起的做法，他认为每一种创作形式(在寓言中是各种动物的运动方式：有的游水，有的爬行，有的飞行)都有自己的用途和规律。伊里亚特的寓言创作的优点在于故事的新奇，只有少数几则寓言是从经典的寓言宝库中借用来的。伊里亚特除了编写普通的、依据各种动物积习的寓言之外，还利用生活中新的特征来写寓言故事(《自然主义者和蜥蜴》)。

·289

另一个寓言作家费利克斯·马里亚·萨马涅戈(1745—1801)则仅局限于加工从伊索、费德鲁斯[①]的寓言,其中更多是从拉封丹的寓言中借用来的故事。他的寓言主要是写给青少年看的,所以有许多道德说教和有趣的东西。正是由于他的两卷《道德寓言》(1781,1784),西班牙学生才知道了狐狸和葡萄,请求国王的青蛙,吃掉小鸡的猫,狼和小羊及其他寓言世界的经典主人公的故事,尽管伊里亚特与萨马涅戈在个人竞争的土壤上相互敌对,但他们的创作却是在同一方向上发展的。在他们的命运中总的来说也有许多相似的地方,比如他们都是法国启蒙运动的拥护者(萨马涅戈是在到法国旅游之后才成为法国启蒙运动拥护者的),都心仪百科全书派的思想,两个人都遭受过宗教裁判所的迫害。作为寓言作家,萨马涅戈在形象鲜明以及俏皮机智方面比伊里亚特稍胜一筹。伊里亚特是讲述,萨马涅戈则让你看画面,只是作评论或者用道德说教作结尾。

8. 卡达尔索

何塞·卡达尔索(1741—1782)是他那个时代最聪明、最光彩夺目和引人入胜的人之一。他是个贵族和军人,圣地亚哥军事—宗教骑士团的骑士,他同时又是个知识广博、很有现代思想意识的人,他能流利地用欧洲三种主要语言讲话,并曾周游过全欧洲。如果说卡达尔索不是第一个在人们普遍醉心于法国文学的时候也对英国文学,特别是英国前浪漫主义诗歌感兴趣的西班牙文学家,那么也是先锋之一。卡达尔索在围攻直布罗陀的战斗中战死,这中断了他的创作道路,但即使在他所写的为数不多的作品里面,也满含着对他同时代的西班牙人来说全新的思想。

还在年轻的时候,卡达尔索就按照阿那克里翁的风格写诗(诗集《我青年时期的闲暇》,1773年)。他的古典主义悲剧《卡斯蒂利亚伯爵唐·桑乔·加西亚》(1771)也被出版并搬上了舞台。也就在1771年,他还写了一部篇幅不长的中篇小说《哀伤的夜》,但是却没出版,因为按他的说法,马德里的天空不像伦敦的天空。这部中篇小说明显是在爱德华·扬格的《哀怨,或关于生命、死亡和永生的夜思》[②]的影响下写成的,它确实与当时西班牙文学的整个性质格格不入,未必会被人们正确理解和评价。一些卡达尔索的生平传记作者认为,在该小说的情节中反映的是卡达尔索本人确实做过的盗窃自己情人、著名女演员玛丽娅·伊巴涅斯尸体的尝试。小说主人

---

① 约公元前15—约公元70年,古罗马寓言作家,用拉丁语写作。——译注

② 或简称《夜思》。——译注

公、青年特迪亚托的狂热爱情，他在所爱的女人死后陷入无以自拔的绝望，他的完全与世隔绝并封闭在“哀伤的”、黑暗的夜的世界中，在这个世界里，坟墓、他与掘墓工人的谈话、平头铁锨与墓石的碰撞声——所有这一切，都以一种不协和音符侵入了古典主义明晰的、唯理性的、逻辑的旋律。卡达尔索明白，他的小说属于一种新的文学种类，它的使命不是说服和证明，而是用激情来影响读者（怪不得他曾幻想在黑纸上用黄色字母印刷《哀伤的夜》）。

但是，与其说卡达尔索的才能是诗才，不如说是分析的才能。他首先是一个思想家，一个敏锐的政论家，一个尖刻的讽刺作家，只是在西班牙的落后及其知识生活孤陋寡闻的条件下他的才能得不到发挥而已。卡达尔索比起老莫拉廷圈子里热情的古典主义宣传家来要深刻和更有远见。他与他们不同，他懂得，仅仅靠移植欧洲经验是不能重振西班牙文化雄风的，在前进时必须不切断与传统的联系。

1772 年，卡达尔索出版了一本讽刺性小书《速成的博学之士》[①]。这本书由某个教授的七次谈话（按一星期的七天）组成，这个教授许诺在一周之中把自己的听众变成博学的通才，他们通晓各方面知识的程度会令世俗社会大吃一惊。这个教授轮流进行诗学、哲学、法学、神学、数学讲座，其内容都是一些东摘西抄、毫无新意的见解和有关哲学家和科学家的笑话，以及所谓学问的其他一些皮毛的大杂烩。后来，教授从前的学生来了许多信，信中抱怨说，尽管他们已经知识渊博，仍然还是堕入各种可笑和声名扫地的难堪境地。从总体上看，这本书可以被看作对那种知识浅薄、不求甚解和被世俗光泽掩盖的不学无术派头的无恶意的讥笑。然而在它的某些部分仍然可以捕捉到另外一种更深刻的思想。在博学教授的开篇讲座中，可以听出对时代的伟大壮举——《百科全书》的轻微嘲笑，当时《百科全书》确实已经变成了想囊括当代全部科学的一项任务。但还有更重要的，那就是，书中对认为“开明世纪”用知识和信念的力量似乎就可以克服人类过去历史的因循守旧和蒙昧的那种幼稚信念嘲笑得更加明显。那种对理性和科学深信不疑的启蒙主义信念的幻想性，卡达尔索是嗤之以鼻的。尽管总体上他的思想也是在启蒙主义意识形态的轨道内发展的。

· 290

卡达尔索在自己的主要著作《摩洛哥人信札》上花费了十年工夫，但这本书只是在他死后才得以出版。

即使只从书名上就可看出卡达尔索的意图与孟德斯鸠的《波斯人信札》

① 或译《假学者》。——译注

有联系，看来，还与哥尔德斯密斯的《世界公民》有联系。在信札中有三个通信人：阿拉伯智者本-贝拉，被派往西班牙学习的学生加塞尔，以及加塞尔的好朋友西班牙人努尼奥，批判的东西既有西班牙的历史，也有当代的现实——西班牙经济的落后，从封建时代保存下来的地方割据，贵族政治的世界主义和它对人民福利的漠不关心，教育和科学的可怜状况，哲学中占统治地位的经院习气（“从整个欧洲被扫地出门而在我们这个角落才找到庇护所”）。卡达尔索大部分是进行评述，但有时他的思想也会被生活画面所打断，尽管是一带而过，却具有清晰鲜明的性质。加塞尔与年轻的贵族子弟的会晤就是这样的画面，这个贵族子弟是贵族愚昧无知、蛮横无理、深信自己干任何事都不会受惩罚的完美标本。

《摩洛哥人信札》包含有丰富的思想，有关于普遍福利的，有关于种族和民族平等的，有关于旨在发展工业的国家政策对征服性政策的好处，等等——这些都是在与当时的启蒙思想环境相接触中产生的思想。但有时，这个具有复杂和深刻思想的人似乎脱离了启蒙主义的明确性和乐观主义，在他的笔下流淌出苦涩灰暗、与几十年后人们将说出的许多东西产生共鸣的语句：“在这个世界上，谁要是生来有点才气，他在哪里都会遭殃，但在西班牙，则每个人都会碰上不幸中最不幸的事。”

9. 霍维利亚诺斯

西班牙启蒙主义思想的最高点是以加斯帕·缅利乔·德·霍维利亚诺斯（1744—1811）的名字为标志的。霍维利亚诺斯并不具有伟大的艺术天赋（尽管他也写诗、悲剧、喜剧），但是他却给予西班牙文学巨大的影响——不论是对当时人还是对后代人都影响很大。霍维利亚诺斯对当时人的影响是因为他的人格魅力——不管命运多么坎坷他都始终忠于崇高的原则（在卡洛斯三世时霍维利亚诺斯是财政大臣康波曼内斯[①]最亲密的助手；在卡洛斯四世时他经历了被贬黜、流放，随后又被牢狱监禁的遭遇；从监狱出来时他已是又老又病，仍然领导了抵抗拿破仑入侵的斗争并死在抗法的路上，没能与法国军队交战）。

他的整个一生及其活动是启蒙运动的意义在主观上与客观上悲剧性地不相符的样板。霍维利亚诺斯以笔下所写的每一行字，以牺牲自由和生命而为之奋斗的社会，却不过是一个万能的私有制社会；在他的理想中，这个

① 1723—1803 年，伯爵，西班牙开明专制政策的推行者之一。属重农学派，有经济学、法学、历史著作。——译注

社会本应该是一个普遍幸福安康，尊重人、尊重自由的社会。霍维利亚诺斯曾用这个理想（也通过他的私人交往）感染了同时代人，促使他们投身于启蒙运动的思想问题和高尚公民责任的世界。

霍维利亚诺斯的个性和活动对于后代人的意义就在于，在这个传统天主教思想系统形成了许多世纪并深深植根于民族意识中的西班牙，他奠定并强化了另一种传统，即一种使后来十九世纪至二十世纪的西班牙革命民主主义改革的拥护者可以依靠的解放的、自由主义的思想传统。

在霍维利亚诺斯的遗产中，占有中心位置的是他的政论作品《关于土地改革的报告》（1795），这篇报告成了西班牙启蒙运动的奠基性文件；还有一系列以经济为主题的著作和一系列关于教育的文章、谈话和演讲，在这些作品中，他追随洛克和孔狄亚克，捍卫了人文科学与自然科学在教育中的平等地位及培养全面发展的人的原则，按照这个原则，自然科学应该发展人的智力，道德科学应该发展人的精神，而艺术则发展人的感情。在霍维利亚诺斯的所有政论文和科学论著中都可以感到法国启蒙运动的强大影响（宗教裁判所据以判决霍维利亚诺斯监禁的一个指控，就是他参加翻译并扩散了在伦敦出版的卢梭《社会契约说》[①]的西班牙文版）。霍维利亚诺斯有一个札记《大众消遣和娱乐》（1790—1798）对于说明他的美学观点特别重要。对西班牙社会进行改造的总体计划触及了它生活的各个方面，霍维利亚诺斯对文化政策的部分也进行了研究。与此同时，他认为必须依靠民族传统，首先要用唯理性主义和人文主义关于人的本质及需求的概念，对民族传统进行改良。札记的第一部分是非常有意思的对民间娱乐和民间文学进行的历史回顾，第二部分是对保留或者改造这些传统的建议。霍维利亚诺斯对通过理智的政策很快就能使他们除去粗俗野蛮的传统娱乐（斗牛、民间木偶戏及某些滑稽淫秽的狂欢娱乐等等），从而对人民进行再教育心存幻想。札记很大部分是论述戏剧的。他在这里毫无保留地支持戏剧的古典主义改革，同时发展了狄德罗在《论戏剧诗》和《关于演员的与众不同之见》中所述的戏剧和表演艺术的某些原理。

在札记中总结并综合了作为戏剧家的霍维利亚诺斯的创作原则，他相当早的时候曾在悲剧《佩拉约》（1769）和喜剧《值得尊敬的罪犯》（1774）这两部作品中进行过实践。这部喜剧之所以特别有意思，是因为它是西班牙第一次在“含泪喜剧”基础上创作新型戏剧的尝试。霍维利亚诺斯自己称《值得尊敬的罪犯》是一部“温情喜剧或者感伤主义正剧”。这部喜剧的情

---

① 或译《民约论》。——译注


霍维利亚诺斯肖像 戈雅绘制 1798年
马德里 伊鲁斯特子爵夫人藏

节充满了尖锐的转折、出乎意料的供认和获悉、令人肝肠欲断的情景，同时又包含具有社会意义的因素：揭露不公正的法律，这些法律的严酷不近道德人情和自古以来的社会习俗。戏剧主人公托夸托是第三等级的代表（尽管在剧终才搞清楚，他是一个大官、法官的非婚生子）。他无亲无故，自己培养出了高尚的品格，对朋友、妻子、社会的道德责任意识。托夸托被侯爵挑衅而与之决斗，却杀死了侯爵，这就使他遭到一连串不幸；侯爵身上表现出一切可能的恶习，于是他就成了贵族政治腐败，且不能在道德上领导社会的佐证。

在霍维利亚诺斯的诗作中，不论是年轻时候的最初试作，还是临死前不久写的《阿斯图里亚斯人的军歌》，都变奏着与戏剧作品和政论文中同样的公民意识旋律：人类普遍幸福和兄弟情谊的理想以及对西班牙进步的企盼。在对社会道德问题的抽象思索的同时，时不时又突现出被敏锐抓住的现实细节。比如，在《对蓬西奥的寄语》中出现了一幅诗人所访问的一个西班牙农村的图画："穿着又黑又脏衣服的人们表情阴沉，泥土的房屋，满是垃圾苍蝇的街道……没有幸福也没有欢乐的乡村……"

292·

10. 梅伦德斯·巴尔德斯和十八与十九世纪之交的西班牙诗歌

1776年，霍维利亚诺斯写了《寄语萨拉曼卡的朋友们》。萨拉曼卡这些年聚集了一批年轻的诗人，其中的灵魂人物是胡安·梅伦德斯·巴尔德斯（1754—1817），他当时还是一个在大学学习的学生。梅伦德斯·巴尔德斯及其朋友们（迪耶戈·冈萨雷斯神父、伊格莱西亚斯、福内等）在自己的创作道路上，初期遵循的是在西班牙与"阿卡迪亚"的名字联系在一起的阿那克里翁诗体和田园诗歌的路线。"戴着玫瑰和水仙的花冠"（梅伦德斯·巴尔德斯这样描写自己）的诗人讴歌爱情、美酒和友谊。他的女主人公——多

里拉、莉莎、菲莉斯，时而是无忧无虑的美人，在厅堂或装饰着塑像、喷泉和圆柱的花园里与小伙子一起欢宴，时而是朴素的牧女。在洛可可风格典型环境中的爱情和寻欢作乐，是梅伦德斯·巴尔德斯的美妙诗才的驾轻就熟的主题。除了具有诗才（他毫无争议是西班牙十八世纪最著名的诗人）以外，梅伦德斯·巴尔德斯在思想上受自己两个朋友影响很大，这就是在思想力量和独创性方面都高出他的霍维利亚诺斯和卡达尔索。在前面提到的寄语诗中，霍维利亚诺斯敦促自己的诗人朋友抛弃轻松和愉快的玩乐，把自己的才能贡献给崇高的目的，他劝告他们写出以公民和历史为主题的哲学思考诗篇，来代替轻佻的阿那克里翁诗体。当然，这篇寄语应该放在霍维利亚诺斯与梅伦德斯·巴尔德斯的整个友谊交往和通信的环境中来看，正是霍维利亚诺斯的影响，使得梅伦德斯转向了对他来说是全新的主题，即对自然的哲学静观，而然后又转到公民思想。梅伦德斯·巴尔德斯紧跟霍维利亚诺斯之后发展了普遍幸福和兄弟情谊的人文主义思想，同时又加进了自己的音符，即狂热的感动。在他的诗作中，对劳动者感伤的同情（不同于霍维利亚诺斯的悲哀但有所节制的现实主义确认）折射出社会主题。当“被启蒙者们”毫无根据地寄希望于戈多伊，希望他能成为他们设计和进行的改革之庇护者时，梅伦德斯·巴尔德斯此刻也在自己公民主题的纲领性作品《致世界亲王》（1795）中，仿佛要把霍维利亚诺斯在《关于土地改革的报告》中表达的思想翻译成诗的语言。他在统治者面前，刻画了一幅土地改革完成并向农民提供了土地时将在西班牙出现的“黄金时代”的图画：“本能上善良的农民，将在理性上也达到善良”，在农业繁荣之后，工业也将复兴，于是国家将不是用军事的，而是用和平的、经济的途径复兴帝国。爱情和美酒的歌者就这样变成了启蒙主义学说（不仅是伦理学上的，而且是经济上的）的鼓吹者。

卡达尔索曾敦促自己的朋友积极掌握民族艺术传统。而在这方面梅伦德斯·巴尔德斯也有了长足的进步，他还进行了复活民间谣曲的尝试。他在自己再现中世纪传奇的组诗《关于厄尔维的谣曲》中，“怯生生地敲响了浪漫主义的大门”（西班牙诗人 П. 萨利纳斯语）。

在关于有可能用启蒙精神改造西班牙君主制的幻想彻底烟消云散的世纪之交，“敲响浪漫主义大门”的不只是梅伦德斯·巴尔德斯一人，还有同一个萨拉曼卡学派的其他一些更加年轻的诗人。尼卡西奥·阿利瓦雷斯·辛富埃戈斯（1764—1809）的诗既不再有霍维利亚诺斯的寄语诗和颂诗的平稳韵律和推理性，也不再有他的老师梅伦德斯·巴尔德斯早期诗歌的悦耳动听。辛富埃戈斯的诗歌独白（如《在情人离开时的恋人》）匆忙而快慢不匀；他对看不见的、但主宰人命运的力量的赞叹和疑问（《为什么、为什么

您要将我们分开?》)或者对自己的问话,无休止重复的话语或语言主旋律(在这篇诗作中,每隔几行就出现描写拉着马车的奔马的语句,要么用肯定句要么用疑问句)——所有这一切,使该诗变成了绝望的、上气不接下气似的哽咽。辛富埃戈斯的诗歌语言也不同于启蒙主义的古典主义的诗歌语言。古典主义把隐喻当作巴洛克阴郁风格的残余,当作妨碍思想鲜明性和普遍理解性的因素加以“排除”。辛富埃戈斯,还有当时的另一个青年诗人Фр.桑切斯·巴贝罗,则重新将隐喻引进了诗歌。如上面我们所提到的关于情人离开的诗歌,它以这样的句子开头:“悲伤马车的黑暗小门打开了,召唤她跨进这牢狱之中。”马车—牢狱,这个隐喻形象,如同辛富埃戈斯和巴贝罗诗歌中的其他隐喻(“穿上丧服的黑夜”)一样,对于西班牙读者是全新的。十八与十九世纪之交诗歌语言的特点已经被当作是新风格形成的征兆。1807年,批评家阿里亚萨对新诗派所培育的“复杂和晦涩”提出了抗议,他认为,这预示了“向巴洛克的回归”。当然,由于历史的原因,在十八世纪末西班牙还没有浪漫主义的社会基础,而且前浪漫主义的倾向也只在诗人个人自我表现的狭小范围表现出来。不过,这种倾向毫无疑问曾经存在过,并抱有对启蒙主义古典主义理想的失望。

293·

然而,在这些理想的破灭成为显而易见、不可逆转之前,它们还是鼓舞了以自己的创作为这个时代画上句号的艺术家。

11. 费尔南德斯·德·莫拉廷

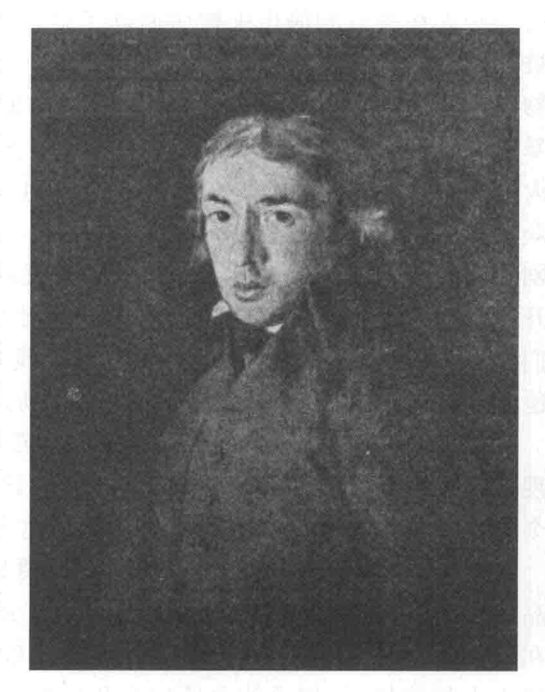
列安德罗·费尔南德斯·德·莫拉廷①(1760—1828)与霍维利亚诺斯或卡达尔索的社会政治激情完全不同,他与他们改革西班牙社会的志向完全不沾边。他的世界观是在反动的、惧怕革命的(他本人在法国大革命年代曾去法国旅游,所以把这种恐惧带回了西班牙)时代形成的,由于性格胆小懦弱,他更倾向于妥协。他可以对宗教裁判所,对迫害女巫的诉讼及其他类似的黑暗势力开恶毒的玩笑,但他的兴趣基本上都关注于美学问题。

莫拉廷继续为他的父亲所开始的新的、古典主义的戏剧而斗争,而且不仅是在辩论上继续,还在创作上也身体力行,创作出了许多很好的古典主义喜剧。在莫拉廷的喜剧中,启蒙主义思想已经失去了人道主义的全人类激情,失去了乌托邦式的理想和改革派的目的性。批判的矛头指向的是个人生活领域,其中仍然保持着靠勤俭节约和劳动致富与靠遗产获得的、使

---

① 人称“小莫拉廷”。——译注

人腐化堕落的富裕之间的对立，非名门贵族或者第三等级劳动青年的节制而诚实的生活与都市轻佻者、冒险家的虚假忙碌生活之间的对立。莫拉廷最爱写的是教育问题：一个人只有自由地遵循自己的天性志趣、自由地表达自己的愿望时，他才是幸福的；而现实是西班牙的家庭教育扼杀青年，特别是姑娘们自由真诚地表达的能力。他们被要求顺从父母的意志、过分的宗教信仰、表面装出来的谦逊，在他们身上培养的不是美德，而是伪装和对美德的逼真模仿能力。结果他们既不是有美德的人，也不幸福。只有具有开阔的启蒙观点的人的干预，才能拯救年轻的恋人并给他们的父母和导师以教训。莫拉廷的《老人与女孩》(1786)、《男爵》(1786)、《伪善的女人》(1790)、《女孩子们的允诺意味着什么》(1806)等几部喜剧的主题就是教育。由于莫拉廷的喜剧具有很好的审美趣味，善于在落入死乞白赖的贫乏道德说教之前停住，并由于其人物性格具有现实主义喜剧的成分(而且这种成分在剧作家创作的晚年还有所加强)，所以使得他的喜剧避免了偏重理性和空泛说教。



莫拉廷肖像 戈雅绘制 1799年 马德里圣·费尔南多研究院藏

莫拉廷曾给喜剧下过一个定义，他指出，喜剧的情节是由“个别的”人物产生的，在对话中展现出感情和性格，所以喜剧应该“讥笑社会性的恶习和谬误，并以此方式推介真理和美德”。他把戏剧称作“美德的镜子和好趣味的作坊”。莫拉廷毕生为批评和教育现代社会、刻画普通生活环境中的普通人的戏剧而斗争，这种戏剧是人物性格剧，而不是舞台上的矛盾冲突。他赢得了这场斗争，这不仅是因为他征服了观众(这是他父亲没能做到的)，而且是因为他创作了使西班牙戏剧“笑着告别了自己的过去”的作品。这就是《新喜剧》(1791)——莫拉廷最新奇最具创新性的作品之一。可以说，在这部喜剧中什么也没发生。在第一场中，人们在咖啡馆期待着剧院里的戏剧开场，在第二场中还是那个咖啡馆，剧作家和他的亲友及观众中

·294

的一些人在丢丑的演出失败后回到了这里。剧作家和他的妻子认为,这部被人们喝倒彩的剧,本来是极好的关于土耳其人围困维也纳的戏。剧中人物有皇帝、大臣等,在舞台上展示了"一场裹革上马的决斗、三次交战、两场暴风、一次葬礼、一次化装舞会、一次城市火灾、一座被破坏的桥梁、两次焰火晚会和一次死刑"。莫拉廷毫不怜悯地讥笑了这个不走运的剧作家(观众很容易就可认出,这是暗指当时一部接一部地上演历史题材戏剧的高产剧作家科梅利亚[①]),将他"及其一伙"与西班牙古典英雄喜剧的作者们区别开来。古典英雄喜剧的作者们当然也反对健全思维和良好审美情趣,但他们却善于使观众激动和感动,"使你忘记或者饶恕他们所有不合理"。而对他们的追随模仿则丧失了使人激动的高潮并使之加重了缺点。

在这部喜剧中,莫拉廷创造了实际上没有动作、只是在对话和台词中表现自己的人物,这种技巧令人拍案叫绝。比如,批评家唐·埃莫赫内斯,一个靠卖弄博学掩盖其食客和寄生虫的低劣和叛卖本性的学究书呆子形象。

在莫拉廷创作中可以感到莫里哀的明显影响(莫拉廷也曾把莫里哀作品译成西班牙文)。有两部喜剧以不同方式折射出达尔杜弗的形象:一是在《男爵》中,一个狡猾的冒险家,用谎言和伪装骗取了一个土头土脑的外省太太的信任,并把手伸向她的女儿和财富;一是在《伪善的女人》中,一个以传统规则教育出来的姑娘,学会了用虔诚信徒的外表和装腔作势来欺骗亲人,而暗中却玩阴谋诡计,夺走了自己忠厚老实的堂妹的未婚夫。

莫拉廷最后和最优秀的一部喜剧《姑娘们的允诺意味着什么》被翻译成了世界许多种语言。在洛佩·德·维加的喜剧之后,西班牙戏剧界就再没见过这样轻松、恰到好处和使人神魂颠倒的优雅。批评家们对该剧的散文对话之形式优美和自然赞叹不已,却常常没有发现它表现出的新品质。莫拉廷找到了完全出乎古典主义戏剧意外的新鲜手段:他把被讥笑的对象和好说教的人统一在同一个形象中。鼓吹理性和自由教育的"开明人士"唐·迪耶戈,本人却被软弱的意志所控制,准备娶一个少女(他侄儿的恋人)为妻,还以姑娘母亲的保证及姑娘对母亲意志的表面恭顺来自欺欺人。当他得知真相以后,他找到了力量来克服自己的痴迷,并成了一对年轻恋人的好父亲。正是得力于这一手段,唐·迪耶戈的性格才摆脱了千篇一律和静止状态,获得了内部的动感。换句话说,在他身上表现出了西班牙古典主义戏剧迄今为止所不知的心理动态,从而为新的现实主义戏剧开辟了远大的前景。

---

① 1716—1779年,创作过一百多部戏剧,试图使西班牙戏剧"欧洲化",但不成功。——译注

处于十八与十九世纪之交的西班牙文学已经具有了性质各不相同的新倾向，它们既是浪漫主义形成的前兆，也是现实主义形成的前兆。

第十章 葡萄牙文学

在葡萄牙，十八世纪上半叶是在封建社会力量与革新经济结构和社会结构的拥护者之间隐蔽的，但不断发展的矛盾条件下度过的。一方面，在巴西发现贵金属和宝石矿藏、对巴西矿山的掠夺性开采，促进了社会上层的暴富和巩固。另一方面，即使这暂时的巩固，也不能阻止破坏旧社会的社会和意识形态基础的新思想的传播。就如在相邻的西班牙一样，在葡萄牙也逐渐形成了一个"开明人士"的圈子（他们在葡萄牙被称为estrangeirados，即"全盘外国化的人"，以此强调他们对欧洲启蒙思想的崇拜）。他们已意识到葡萄牙帝国致命的落后，统治阶级的寄生性，在葡萄牙为所欲为的宗教裁判所的黑暗势力。要求改革，首先是经济和教育领域的改革，由某些具有远见卓识的显贵（如埃里赛拉伯爵父子，他们成立了几个学院，在那里讲授教育学、数学等科学知识）和科学家、医生等知识分子的代表发起。成为思想斗争焦点，具有葡萄牙特色的社会问题，是宗教裁判所对"新基督徒"（即皈依基督教的犹太人和摩尔人的后裔）的骇人听闻的残酷迫害问题。对"新基督徒"的迫害为当局靠没收财产致富提供了可能。既然只有极少数贵族家庭可以提供其血统纯正的证据，所以各阶层居民便成了宗教裁判所迫害的牺牲品。为了避祸，翻译过培根《新工具》的卡斯特罗·萨尔缅托，后来参加《百科全书》编辑的著名医生安东尼奥·努内斯·里拜鲁·桑切斯及其他许多人，都只好侨居国外。头一批葡萄牙启蒙主义者的工作困难而危险，他们中许多人宁愿选择在葡萄牙王国领土之外发表自己的意见，也就毫不足怪了。

只有到十八世纪中期，由于精力充沛的统治者蓬帕尔侯爵进行改革，试图实现开明君主制学说，国内的社会氛围才稍有改变。蓬帕尔限制教会的权力，驱逐耶稣会教士，鼓励发展工业和文化。但是封建反动派在1777年推翻了蓬帕尔。在法国大革命之后，葡萄牙如同西班牙一样，对进步思想的迫害又加紧了。

在十八世纪上半叶，葡萄牙文学中占统治地位的仍然是上一个世纪的美学规范。新世纪头几十年诗人们写的诗歌与十七世纪诗人的诗歌被一起收录在两本诗集中出版：《再生的凤凰》（1715—1728）和《阿波罗通讯》（1761—1762）。这两本诗集是巴洛克风格的书卷气和概念化诗歌的特殊纪念碑。要想在十七世纪与十八世纪前半叶的诗歌之间划出一道分水岭是

不可能的。

虽然总体上与过去时代的艺术也有联系，但这一时期文化生活的一个亮点，就是安东尼奥·若泽·达·西尔瓦（1705—1739）的戏剧。这个年轻的剧作家由于被指责举行犹太教仪式，尽管没有任何证据，仍然在里斯本被处以火刑，悲惨地被烧死了。在自己短暂的一生中他写出了八部滑稽歌剧和木偶戏，尽管木偶戏院在葡萄牙是刚刚出现，可立即就受到非凡的欢迎。除了《堂·吉诃德》的改编和结构上按照洛佩·德·维加的充满动感的急速发展的喜剧样本而创作的独特喜剧《迷迭香和茉乔栾那之间的战争》以外，达·西尔瓦的剧情都取自神话。达·西尔瓦把神和高尚主人公的词藻华丽的高雅语言，与丑角粗鲁的插科打诨、法官或者不学无术的医生（作为传统嘲笑对象的人物）使用的拉丁语暗号相结合，达到了喜剧效果。在剧本《安菲特律翁》中作者把讽刺的矛头直指以国王若安为首的不道德的里斯本宫廷。很有可能，因为剧本台词中影射了宗教裁判所法官的活动，更加速了剧作家的死亡。

新的潮流开始只是以理论形式浸透进葡萄牙文学。

296 · 最伟大的葡萄牙启蒙主义者路易斯·安东尼奥·韦尔内伊（1713—1792）的活动主要是在意大利进行的。他开始是在那里学习，然后就职于葡萄牙大使馆，后来被判有罪并剥夺了财产，在意大利过流亡生活。保存下来的韦尔内伊的书信大胆而激烈地攻击宗教裁判所，批判严刑逼供、火刑、针对犹太教的诉讼，否定君权神授的观点，说国王不过是普通的管理者，如果他不能保证国家的进步和昌盛，他就应该离开自己的职位。韦尔内伊在其主要的哲学著作《学习方法的真谛》（1746）中，极力批判形而上学和经院哲学，倡导科学的实证知识。韦尔内伊依据洛克的学说，将哲学从与宗教教义的形形色色联系中解放出来，他认为“哲学——这是关于世界万物，以及关于我们行为……的科学”，并且敦促哲学去研究积累起来的毫无成见、不受预定系统限制的关于周围世界的知识。

韦尔内伊在这篇论文的几章即几封“信”中展开论述了自己的美学和文学观点。他表现出自己是个狂热的唯理性主义的拥护者。对于他来说，艺术的标准就是忠于自然和理性：“任何形象，如果它不真实并且不是依据事物本性的，它就不可能是美的。”要求诗人首先要有健全的理智，批判的见解。韦尔内伊反对隐喻、象征甚至神话形象。诗歌首先应该使人信服并因此有鲜明、井井有条的特点（“在散文中没有意义的东西，在诗歌中也不会有意义”）。韦尔内伊美学的唯理性主义的枯燥性后来引起了另一位葡萄牙古典主义理论家弗朗西斯科·若泽·弗赖雷的抗议，弗赖雷还有一个更

著名的名字——“卢西塔尼亚的憨第德[1]”。他在自己的《诗歌艺术,或真正诗歌的规则》(1748)中,使韦尔内伊咄咄逼人的唯理性主义立场稍稍软化了一些,同时承认“热情”、激情,如果能打动读者心灵的话那是必须的。但他也认为艺术形象的基础是真实可信,是对自然的模仿。形象要成为美的,就必须经过理性的检验和确认。所以艺术家的幻想应该遵守自然界存在的事物的秩序。应该向那些达到了无人超越的完美程度的古代诗人学习他们模仿自然的本领。

韦尔内伊和“卢西塔尼亚的憨第德”的论文,以及围绕韦尔内伊翻译的葡萄牙语文本《熙德》展开的辩论,都证明古典主义已经在葡萄牙文学中争取到了一些追随者。

1756 年成立的“卢西塔尼亚的阿卡迪亚”文学社(以意大利的阿卡迪亚为榜样)成了力争让“健全”(即古典主义的)审美观战胜“隐晦”、“艰涩”的巴洛克风格的舞台。葡萄牙阿卡迪亚文学社的理论家们——“卢西塔尼亚的憨第德”、安东尼奥·迪尼斯·克鲁兹-埃-西尔瓦、科雷亚·加尔桑——在文学社大会上宣读的几篇“学位论文”阐述了该社的美学观点。依据古希腊罗马的诗学(“卢西塔尼亚的憨第德”翻译了贺拉斯的《诗学》)和布瓦洛、方特内尔、穆拉托里、吕桑的理论,他们要求诗歌返回自然和健全理智、高尚的朴素、鲜明并遵守规则。模仿古代被认为是达到美的理想的最好、最正确的途径。按他们的意见,田园诗可以提供表达朴素自然情感的最大的可能性,尽管田园诗也要求诗人遵守田园牧歌改扮换装的某种假设性。这种把古典主义规范与田园诗传统独特结合的美学,还被阿卡迪亚风格的巴西追随者在独树一帜的诗歌世界中实现了。葡萄牙阿卡迪亚学派的诗人安东尼奥·迪尼斯·克鲁兹-埃-西尔瓦(1731—1799)、佩德罗·安东尼奥·科雷亚·加尔桑(1924—1772)培育起古希腊罗马时代诗歌的所有体裁(颂诗、田园诗、哀诗、牧歌等),同时仍旧是追随古典主义风气者。比较有趣的是尼古拉乌·托伦蒂诺(1740—1811)的讽刺诗,他的诗歌轻松活泼,大胆地把散文语句引进诗歌,并选择当代生活习俗中的恶行作为讽刺嘲笑的对象。

葡萄牙最伟大的诗人之一曼努埃尔·巴尔博萨·杜·博卡热(1765—1805)的命运十分悲惨。为当一名海员从家中出走,在远东殖民地服兵役,心爱的人在他不在时背叛了他……博卡热回到里斯本时正值反动派反攻最猖獗之时。博卡热自由思想的诗才激起了当局的不满。在传抄的诗稿中他

---

① 憨第德是伏尔泰同名小说的主人公,该词意为“老实人”。——译注

赞扬法国革命，呼吁自由：“快起来，推翻一直在吞食我们的专制主义！”博卡热于 1797 年被捕，当时他正准备逃往巴西避难。幸亏朋友们的干预使 297· 他免于被杀害：他的国事犯罪被改判为信仰犯罪，于是在宗教裁判所的地窖里监禁之后被流放到一个修道院，直到临死之前才被释放回来，彼时他已精神沮丧，疾病缠身。

在博卡热的抒情诗中各种风格相互碰撞：热情似火的感官激情（使批评家把他称为“葡萄牙的帕尔尼”），阿卡迪亚的田园诗情调，巧妙的语言表达方法（头语重复、对照等）和夸张的修辞，这些都是巴洛克风格所特有的。他的许多讽刺寄语诗和讽刺短诗的尖锐特点，令当时的文学家十分气恼。博卡热攻击毫无才能的追随模仿、阿谀奉承、假仁假义。

博卡热常常模仿卡蒙斯的十四行诗，努力使诗歌达到高尚的沉稳和高昂的音调。他的重要题材总的来说也近似于卡蒙斯，这是因为他与卡蒙斯的生平遭遇有某些相近的缘故。这种顽强的自我造就，这种依照理想进行的对自己人类面貌和诗人面貌的“追求”，与其说是像古典主义所要求的对伟大榜样的模仿，不如说是对个性和命运的浪漫主义创造。在博卡热身上已经能够感觉到新的诗歌个性：诸如对将毁灭他个人的死神的恐惧，完全出乎十八世纪葡萄牙诗歌意料之外的阴郁的虚无主义等主题。看来，发源于爱德华·扬格的“黑夜意识”在他的诗歌中屡见不鲜：“我的心希望陶醉于恐惧！”——诗人在一首十四行诗中如此呼号。在这种体现在诗中的半白日半黑夜期间，诗人被“忧愁的幽灵包围着”，“自然界仿佛失去知觉或者已经死去”，他“正忘掉一生中感知的幸福”并思考，“恐惧无所不在，世界不过是恐惧而已”。

正是这些主题才使得后来二十世纪的诗人注意到他的诗。博卡热正是这样一个具有前浪漫主义气质的诗人、葡萄牙浪漫主义的先驱。

第二编　中欧和东南欧的文学

本编序言

属于中欧和东南欧的国家有波兰、匈牙利、捷克、斯洛伐克、克罗地亚、塞尔维亚、斯洛文尼亚、保加利亚、摩尔多瓦—瓦拉几亚、希腊、阿尔巴尼亚，这些国家的文学不但在程度上，而且在发展水平和发展速度上，都彼此各不相同。这只要比较一下波兰和斯洛伐克就可以看出来：在波兰，由于其文化传统的绵延不绝，所以其文学生活得以蓬勃发展，而斯洛伐克却刚刚开始形成本民族的书面文字。十八世纪时，匈牙利的文学已经相当丰富，这些文学作品后来稳固地成了民族经典；而在保加利亚或者斯洛文尼亚，像这样的文艺作品却还没来得及产生。

这些国家文学存在的社会文化条件也千差万别。有的文学（如自由的南部斯拉夫城市杜布罗夫尼克的文学、十八世纪末之前的波兰文学）享有国家独立和民族自主，而另一些文学因民族受到哈布斯堡王朝、奥斯曼帝国等外族的征服和统治，其正常成长条件被破坏。险些被德意志化的捷克民族文字好不容易才得以复生。捷克和斯洛伐克的启蒙运动与波兰焕发勃勃生机和多姿多彩文学的启蒙运动截然不同，除少数例外，还具有"艺术前的"学术和语文学性质。

处于奥斯曼帝国铁蹄下的各民族处境特别艰难，因为征服者信奉并强制推行的是与本地居民格格不入的非基督教宗教，而且在文化上与被征服民族完全不是同一个层次。十八世纪的哈布斯堡王朝倒是开明君主统治（玛丽娅·特蕾西亚和约瑟夫二世）。通过维也纳的中介，匈牙利有文化的贵族得以与西欧、与革命前的法国思想接触（拜塞涅伊）。在这方面，可以说，哈布斯堡王朝各民族的文学与比如南部斯拉夫相比，就比较地接近波兰（波兰有当权和不当权的文学和学术庇护人）。

征服者的压迫，晚些时候出现的城市，文字的被排挤和取消，宗教迫害，

使资产阶级关系的形成,民族文化特别是民族文学的形成变得复杂和艰难。在从北方的波兰到南方的希腊这一大片土地上,十八世纪是在外族封建专制和大国君主制度已经存在或有现实奴役的危险,以及对它们的日益增长的反抗的情况下开始并继续形成民族和民族文化的时期。这是上述各种文学(或某类文学)的历史共性,并决定了它们彼此的共同点,同时也决定了它们与西欧,包括俄罗斯文学的明显不同。

在保加利亚、摩尔达维亚和瓦拉几亚,在克罗地亚、塞尔维亚和斯洛文尼亚,启蒙活动都是按照一般启蒙运动的路线产生的,而且那些地方的文学运动只有到十八世纪才开始从整个文化运动中突现出来。在捷克和斯洛伐克、摩尔达维亚和瓦拉几亚、希腊和匈牙利,文学语言(即建立和完善文学语言)成了文学斗争的目标和焦点。所以,涉及的是文学重新形成的必要初始条件。

中欧和东南欧各国资产阶级的发展有时也走的是特殊的、错综复杂和滑稽可笑的矛盾、"迂回的"道路。因为在一些国家(波兰,特别是匈牙利)根本就没有资产阶级,或者即使有也十分弱小,资产阶级的社会—经济和思想—文化影响普及是由贵族来完成的。在另一些国家中,贵族被消灭得很厉害(而部分又德意志化或土耳其化了),比如捷克、斯洛伐克或者保加利亚、塞尔维亚、阿尔巴尼亚,启蒙的使命只好由出身城市平民阶层的知识分子代表和小神职人员来担当。新的社会和人文主义思想在与教会本身的民主主义倾向相交汇时,就在宗教的外壳里成熟,所以唯理性主义的最初拥护者都是宗教界人士(塞尔维亚的奥布拉多维奇、保加利亚的帕伊西、斯洛文尼亚的贝尔诺拉克)。

299· 除此之外,有时候,为了自己的大国利益,为了集中权力和加强对各民族的统治,独裁君主——奴役者自己也会从上面培植资产阶级关系。比如,在哈布斯堡帝国,资产阶级的改革都是由约瑟夫二世推行的。尽管这些改革在各方面都具有进步意义,但与此同时却导致了对人民不利的民族和社会利益、要求的分化,导致了各民族彼此的对立。比如,一部分保守的匈牙利贵族为了保卫自己的地主特权,就抵制改革,用他们自私的宗法制思想理解的民族"自由"来对抗改革。但市民阶层和农民却对诸如此类的"爱国者"鼓吹的民族斗争无动于衷。

启蒙主义的社会—哲学思潮慢慢地渗透进欧洲的这一地区(往土耳其占领的巴尔干渗透得特别晚,有时甚至是与法国大革命同时并在它的影响下才渗入进去)。在这里,文学上的启蒙转折仅在十八世纪中期(波兰)或者下半叶,甚至在最后三分之一时期才到来(匈牙利、希腊、斯洛伐克)。而在那些可以提到多少有些发达的艺术流派和风格的地方(波兰、匈牙利),

古典主义已经以启蒙主义的形式出现了。古典主义之前风行的通常是巴洛克风格，其对文艺的主宰直达十八世纪中期。而启蒙古典主义则与感伤主义和平民的、具有民间创作情调的洛可可风格共存共荣，影响远远延伸到十八世纪之后，甚至到十九世纪的十至二十年代，在波兰、匈牙利都没有丧失对作家和读者的吸引力，而此时已是浪漫主义的天下了。

所以，这里的古典主义条条框框与当时西欧文学中的古典主义规范相比也不太严格。古典主义诗歌的要求和典范所包括和反映的已经是最晚时期，即它们的作者当时的西方的（和其自身的）文学状况（试比较苏马罗科夫的《论诗歌创作书简》）。比如，被布瓦洛视为“低等”体裁的寓言，就没有引起波兰、匈牙利的美学奠基人的任何成见。

与此同时，形成民族自我意识、摆脱外族压迫的任务，又往中欧和东南欧文学中掺进了很多崇高的爱国主义的情绪和愿望（这为后来的浪漫主义所继承并决定了它的特殊色彩）。这些任务甚至赋予围绕语言的斗争特别悲壮的激烈程度和史诗般的高度。不仅是在强行德意志化或者土耳其化的国家里，这里说的都不仅是关于文学语言规则的制订和完善的问题，而且是与此分不开的关于保留和解放文学语言的问题，即关于抗衡外族语言淫威的问题。在匈牙利，语言和文学的所谓“革新者”的活动直接继承了将反封建的（拥护共和的）目标与民族解放的目标相结合的匈牙利“雅各宾人”的政治运动。

同样还可以谈到对一般西欧古典主义戏剧中并不特有的民族—历史题材的向往。如果说在波兰或者俄罗斯，出现这种情况的基础可以看作是因为先进的贵族团体觉得必须建立中央集权的君主政体的话，那么在匈牙利，对本民族历史的兴趣则首先是由于存在着明显的反哈布斯堡王朝的倾向。然而，这两种情况的古典主义戏剧在爱国主义的伦理—政治色彩上都与西欧戏剧稍有差别，比较逊色。

除此之外，由于不幸的历史局限（长期的外族压迫和迫害）制约和迟滞了东南欧和中欧大多数国家的文化发展，这些国家的民间文学就获得了特殊的、辅助的文学作用，而这种作用是十八世纪的西方所没有的。在欧洲这一地区特别平民化、民主主义情绪特别强烈的启蒙者那里，民间文学没有受到藐视。相反，民间文学形象、语调和处世态度本身，成了文学启蒙解放的武器（在波兰、匈牙利），帮助在文学中复活民族的、人民的传统，也包括别出心裁地、以文艺复兴的精神来思考洛可可风格。而以往不间断的人民解放斗争，又为民间文学本身提供营养，保存并赋予它新的生命。比如在匈牙利，作为农民起义开始于1703年并持续了近十年的拉科齐的反哈布斯堡的战争，就产生了自己的民间文学。更不用说南部斯拉夫诸国、希

腊和阿尔巴尼亚中那种不断激起人民创作幻想的对奥斯曼帝国桎梏的不满和反抗了。

法国大革命后西方曾一度沉寂,而这一地区的大多数国家里民族主义社会热潮却不停高涨,直到爆发科斯丘什科的起义、1848年的革命和其他民主运动。所以,中欧和东南欧民族文学中的民间文学这条线(较少受到宫廷的、贵族阶层以及资产阶级市民的规范和审美情趣的制约)有时很突出。匈牙利著名启蒙主义诗人乔科诺伊-维泰兹是一个没有接受过完整教育、知识不多的人,可他的大多数作品却成了匈牙利文学中的经典,就其内容和形式来说,都是热爱生活和民间文学式的,这一点十分有趣。

所以,这里的古典主义不能简单地与西方的(如十七世纪法国的)古典主义相类比。它不仅折射了百科全书派的思想、伏尔泰和卢梭的创作思想,并且也具有解放的和爱国主义的色彩。而且它是在与保守的萨尔马特人的(波兰)和反宗教改革的耶稣会的(匈牙利)巴洛克风格的斗争中形成的,它因而部分地具有巴洛克—民间文学的因素。由于特殊的条件(有教养的文学艺术庇护人的批评和理论活动),波兰的古典主义表现得更为强烈,更加清晰。但即使在那里,它也不是以严格文雅的外貌,而常常几乎以平民的五花八门面貌出现(只要想一下民间集市演出、博戈莫列茨的喜剧中对情景和语言所作的日常生活描写即可见一斑)。

十八世纪东南欧和中欧的许多文学(保加利亚文学、捷克文学、斯洛伐克文学),按照东欧启蒙主义者的说法,有时似乎是经历奥斯曼或者哈布斯堡的蹂躏造成的长时期衰退后的"复苏"。由此产生了"民族复兴"这个术语,它常常被用来标志启蒙主义和浪漫主义时期。这种民族复兴不能与西欧的文艺复兴混为一谈。中欧和东南欧的民族复兴并没有对古代世界等表现出特别高的兴趣。但毫无疑问,在某种程度上,它以自己的文化遗产(以及邻近的文学和民族的遗产),其中也包括文艺复兴以及首先是民间文学遗产,发挥着新的"古代世界"的作用。民间文学—文艺复兴的因素是新成长的催化剂,是艺术继承性的载体,它不论在巴洛克风格,还是在古典主义或感伤主义的折射中都体现出传统的连续性和多样性,都证明了这些文学之间的以及没有归入西方某些潮流的启蒙主义的内部有机联系。

新文学高涨时期的画家、诗人、理论家,在寻求范本时,除了面向西欧以外,首先是面向本国的宗教改革运动和文艺复兴传统。但是,当书面传统不够用时,他们就转向民间创作,因为民间创作常常能够帮助恢复时间的联系,在残酷的奴役和迫害造成的鸿沟之间架起座座桥梁。在特别受压迫、文化上落后的国家(如斯洛伐克)中,民间创作一般几乎就是形成新文学的唯一源泉。

与征服者的斗争吸引了大批人民群众参加社会运动，它一方面使东南欧和中欧国家准备好接受启蒙主义思想，另一方面又促使文学向本民族英雄主义的和社会解放的艺术传统，包括民间创作取材。所以，这些国家的启蒙主义者（如克罗地亚的卡奇奇-米奥希奇、匈牙利的帕洛奇-霍瓦特）对民间文学产生自觉兴趣不是偶然的，这种兴趣后来表现在他们对民歌的搜集上。这不仅是一种前浪漫主义的现象，而且是一种民族反抗、文学复兴或者文学革新的必然要求。民歌的语言即使说不是文学语言形成的基础，那至少也是有助于文学语言形成的。民歌语言中包含的民众对生活的感悟有时成为乔科诺伊-维泰兹和法泽卡什、特伦贝茨基、克拉西茨基、扎布沃茨基等人创作灵感的支柱和艺术探索的源泉。

仅从上述的情况即可看出，中欧和东南欧的文学在许多方面都似乎占据着西欧文学和俄罗斯文学的中间和中介地位，某种程度上与一种文学分道扬镳，某种程度上又与另一种文学不谋而合。还可看出，尽管历史条件相当不利（民族形成是在外族统治下进行的），中欧和东南欧的文学仍拥有自己内部独立的可能性。所以，如果只谈它们的相对“落后”，比如与西欧相比的落后，那显然是不够的。摆在我们面前的是一种特殊的，但完全够格的文学发展样式或类型，它尽管面临各种困难、停滞，但却预示着新的成长和高涨。对“落后”的停滞的自觉意识本身，以及他们怀着这种意识对自己本民族的（以及外国的）文化遗产的追求，产生出一批热心捍卫自己祖国的教育、文化和文学的人士，他们对自己的使命感到骄傲，因为自己对祖国未来的信心感到幸福，他们的道德—爱国激情足以令人肃然起敬，而十八世纪这样的人在欧洲的这一地区是数不胜数的。这种意识是中欧、南部斯拉夫和巴尔干文化及文学进一步发展的强大的推动力。在东、西欧的交汇处，在那时就已形成了对不久的将来十分重要的品质和特点，到了十九世纪和二十世纪，由于这些品质和特点的展开，带给这些国家和它们的文学极高的名望并得到全欧洲的承认。

斯拉夫—巴尔干统一的思想（也可以说是激情）就是如此。欧洲中央和巴尔干众多民族在共同的国界上的紧密邻邦关系产生的不是只有摩擦、争吵，还产生了历史命运不可分的共识，这种共识加强了反对奥斯曼奴役者和奥地利—德意志压迫者的长期斗争。对这一斗争的记忆（这种斗争是在民族形成之前，尚未沾染民族主义的污垢！）唤起了许多启蒙者关于各族人民必须友好相处、结盟的重要性的思想。比如，这种团结的愿望曾在希腊诗人里加斯笔下获得具体的政治形态，他曾提出巴尔干各民族为推翻奥斯曼帝国压迫而建立一个联邦的思想。这一思想后来在十九世纪初的匈牙利贵族和农民民主主义者那里以另一种形式，即反对哈布斯堡王朝的形式重

新复活,部分反映在斯拉夫一体化等的浪漫主义精神中。

各民族友好是自由和幸福的保证,这一信念不仅与启蒙主义的宽容原则十分合拍,它还理所当然成了这一概念的民间内容。比如,在哈布斯堡帝国土地上,歌德的"世界文学"思想后来之所以广受欢迎,就不能仅以希望突破民族主义局限性、文明化和赶上欧洲等愿望来解释。它之所以广泛受到欢迎,还是因为各民族人民意识到需要相互尊重,才能共同强大的缘故;是因为理解到即使最小的,但面貌独特的文学也具有广泛意义和绝对的艺术价值的缘故。

由于这种特别密切的精神上的亲近感,一种文学的成就很快就能找到与邻近文学沟通的渠道,并促进它们成长,填补它们的空白并成为共同的文化财富。比如,对乔科诺伊的诗歌《对包着马驹皮的水壶的情歌》的翻译,就成了中斯洛伐克方言(在它的基础上开始形成斯洛伐克文学语言)的早期文艺作品之一。塞尔维亚人奥布拉多维奇的寓言在很大程度上应归功于罗马尼亚寓言在那里的出现。里加斯的爱国歌曲在摩尔达维亚和瓦拉几亚也很受欢迎。所有这一切并不意味着,杰出的西欧启蒙主义者的作品没有发挥类似的思想—艺术作用,其实,它们起到了真正革命化的巨大作用。地区内部对这类事实的迅速感知有另一层含义:它们突出了这些民族传统和目标的亲缘关系,及其在往昔的共同合力斗争中的相互理解和相互帮助。

特殊的民族—历史环境还基本上决定了欧洲这些国家的文学体裁体系。除了这些体裁与西欧相比有所不同之外,这一体系总的来说是动态的、没有太多必须遵守的规则和权威。在这里,占据最显著位置的是公民意识的爱国抒情诗,这种诗歌的繁荣年代正好是民族自觉和解放斗争(包括西欧民主运动)高涨的时期。在波兰,是科斯丘什科起义,第三次被分割的时期(稍晚是拿破仑战争时期);在希腊、摩尔达维亚和瓦拉几亚,则是俄罗斯军队逼近,威胁到土耳其统治,并由于俄国武器的威力而认为解放有望的时期。对匈牙利和希腊来说,这也是法国革命的年代,因为它唤起了人们的高涨的造反情绪,使人们对哈布斯堡王朝的专制统治和奥斯曼帝国的暴行更加不满的时期。

在中欧和东南欧的许多文学中,都在启蒙时代诞生了民族戏剧,并在其中最早确立了古典主义。然而占主导地位的并不是悲剧(它们甚至不是以古代世界为题材,而且也不是如波兰、匈牙利一样,以日常紧迫的和具有公民意识的尖锐的民族历史为题材),而是社会的和社会—日常生活的喜剧(一种在波兰文学中特别发达的体裁)。莫里哀,更经常的是哥尔多尼的作品被作为艺术样板,比拉辛甚至伏尔泰的作品更加占据绝对的上风。与这种"本地"的口味和创作倾向合拍的是,在诗歌中寓言及讽刺性摹拟形式和

民歌相对颂歌占了上风。在各种变体中，在与洛可可、文艺复兴和巴洛克传统的综合体中，歌曲逐渐由口头的自发吟唱上升到书面抒情体裁的高度（如在克拉西茨基或者乔科诺伊笔下）。

与此同时，我们也不要忘记，艺术创作本身，即欧洲这一地区某些国家的启蒙时代的写作，有时才刚刚从一般人文主义活动和更广泛的教育范畴里分离出来。叙事艺术和描写技巧的幼芽，以及文学风格，还正在另一些本质上属于学术性的，特别是历史性的著作（摩尔达维亚的涅库尔切、德米特里·康捷米尔[①]中，或书信体裁中，逐渐形成和成熟起来。小说在各地都姗姗来迟：第一部波兰小说，И. 克拉西茨基的《米科拉伊·多希维亚德钦斯基历险记》是具有启蒙主义现实主义特点的作品，到1775年才出现。匈牙利唯一的感伤主义作家尤·卡门的小说《范尼》则出现于1795年。

尽管由于中欧和东南欧文学具有的某些共同特点且有别于西欧文学，就使得可以把这些文学联在一起并且部分地与俄罗斯文学相近，但是它们相互之间也在形成和成长上存在着巨大的不平衡。在发展程度参差不齐的各个文学中，其体裁和艺术流派、传统和影响的比例也各不相同。如果说在匈牙利文学中（与摩尔达维亚或者克罗地亚相比）民主主义的巴洛克传统足够强大，没有被启蒙运动所荡涤，而是与民间诗歌传统一起有时成为法国的或者魏玛古典主义的种子生根发芽的土壤的话，那么，比方说，在希腊就几乎没有发展或者干脆缺乏巴洛克。那里的书面传统（学术——书籍的和社会政论的）脱离民间传统更远，并更加明显地受到了法国的影响（尽管与其说是文学的，不如说是哲学的）。此外，希腊诗歌（在法国大革命年代）是在古代世界的英雄主义理想影响下上升为革命颂歌的，说句不中听的话，当时保加利亚或者摩尔达维亚等地的诗歌还不知道古代世界的英雄主义理想为何物呢。

然而，上述文学中每一种文学发展的内部不平衡，本身就是可以确认欧洲这一部分具有某种共性的它们各自特色的表征的。

第一章　波兰文学

1. 萨尔马特巴洛克

十八世纪最初几十年的标志是波兰立陶宛封建王国的社会、政治危机

---

① 1673—1723年，学者、政治活动家。1710年起为摩尔达维亚君主。——译注

和经济危机的加深。

作为上一个世纪大伤元气的战争的后果，是被奴役的乌克兰此起彼伏的农民暴动和解放运动，以及管理经济的农奴制方法的落后，再加上还在十六世纪末就被剥夺权利的城市的手工业生产的低水平。中央政权从十六世纪开始就被贵族共和国立法弄得摇摇摇欲坠，由于缺乏强有力的中央政权，导致国家变成了各封建省份的混合体。大封建主们为了自己的利益，甚至不惜背叛民族，并依靠一直依附于他们的中小贵族，不断地（用自由否决权[①]）破坏全国性议会。波兰立陶宛王国作为邦联的波兰—立陶宛国家是一个多民族国家，在它的疆界内包括乌克兰、白俄罗斯、拉脱维亚和摩尔达维亚的领地。国家面临土崩瓦解，被内部矛盾（包括民族矛盾）纷争搞得分崩离析，又没有装备精良、组织健全的现代常规军，便越来越开始引起邻国的注意。这些国家乐见波兰—立陶宛王国的削弱，毫不隐讳地干涉它的内部事务，有时直接干涉，有时则以支持某个敌对集团的形式加以干涉。

在上个世纪取得了胜利的反宗教改革运动，给波兰—立陶宛王国贵族的世界观、道德和文化打上了特有的烙印。宗教狂热和假仁假义；局限于修辞班和教义问答的起码知识的贫乏智力和狭窄视野；死抱住民族特殊性不放，讨厌外国人并以自己的阶层自傲；崇拜“军人的勇敢精神”，风气败坏，轻视劳动，对农奴的难以置信的残酷，以传说的自己出身于古代萨尔马特人而夜郎自大——所有这一切都被统称为“萨尔马特主义”，并成为酝酿“启蒙世纪”（六十年代的改革拥护者对自己时代的称呼）的人们的批判目标。萨尔马特主义的意识形态不仅决定了贵族的观点、生活方式和心理状态，而且还预先决定了一直存在到十九世纪之前的“萨尔马特巴洛克”文学和艺术的面貌。

303 ·

定型于十七世纪后半叶的萨尔马特巴洛克，是反宗教改革时代波兰大量贵族文化的产物。它继续受到高雅巴洛克的荫护，逐渐占据了主流地位，而从十八世纪初开始，成了唯一存在的东西。在萨尔马特巴洛克文学中，萨尔马特的意识形态、宗教布道主题、迷信和宗教狂热与对当时权势者的吹捧交织在一起，它们与专门的风格相搭配，其中句子的逻辑结构被高傲的激情所代替，而大量堆砌的修辞格，正如外国词语和典型的拉丁语倒装句，则用来显示作者曾进过修道院学校，拥有像古希腊罗马古代写圣诗的博学多才。简陋的节律构造，单调的音节结构和矫揉造作的形象，不仅证明了那些在诗学和修辞学课堂上学习过的人很低的诗学修养，证明他们

① 十七至十八世纪，波兰国会中如有一个议员反对，就不能通过决议的制度。——译注

不懂文学，不过是按既定规则写既定题材的只知道押韵和夸夸其谈的人而已。这是说明反宗教改革运动后果的典型例证，说明这场运动是如何切断了民族文艺复兴的思想—哲学传统，而以自己天主教意识形态和文化的封闭概念导致了它所推广的巴洛克走向退化。萨尔马特巴洛克的风格规范反映在一系列理论著作中，其中特别著名的是耶稣会教士 K. 韦鲁舍夫斯基的《波兰传说》(1720)和耶稣会教士 B. 贝斯特绍诺夫斯基的《通情达理的波兰人》(1730)。

天主教教士 Б. 赫缅列夫斯基的百科全书《新的雅典娜，或者全能学问大全》(1745—1746)就是当时思维、心理和趣味模式的典型证明。这是一部五光十色、色调鲜明地阐述事实、训诫、忠告的包罗万象的混合物，在书中，中世纪的观念、对奇迹的信仰、童话般的奇风异俗与取自可靠学术著作的有益信息交织在一起。在后人眼中，这部著作成了当时时代的标志物，是时代的世界观、需求和文化的象征。

就如前一个世纪一样，许多著作是以手抄书的形式传播的，因为绝大多数印刷所都掌握在修道院和宗教组织手里，而且天主教书刊检查无孔不入。自从十七世纪末开始选举撒克逊王担任波兰国王之时起，与波兰文化格格不入的宫廷就停止了对它的庇护。大封建主对文学艺术的庇护也减弱了，这都在文学上表现出来。在这些年里，作品常常近似写作狂的文学家之中，比较有名的是耶稣会教士 Ю. 巴卡和宗教抒情诗人 K. M. 尤涅维奇。史诗诗人除了写作以民族历史为题材的拉丁语和波兰语长诗，还写出了押韵的《圣经》故事和前国王 C. 列琴斯基[①]、省长 Я. K. 雅布洛诺夫斯基及其他人的圣徒行传式故事，他们继承了十七世纪的救世主故事和基督教故事的传统。乌尔舒利·拉济维尔(1705—1753)为她的丈夫，涅斯维日(立陶宛)的首领迈·卡·拉济维尔的宫廷舞台写的喜剧和悲剧，以其艺术粗糙的特点和童话魅力而显得意趣盎然。除了取材于宗教神秘剧和关于殉难圣徒的传说、巴洛克小说和东方故事及民间传说以外，乌·拉济维尔还第一个向莫里哀的喜剧学习，并以萨尔马特巴洛克的精神改编这些喜剧。

西欧小说受欢迎的程度也在增长，如其在十七世纪一样，这些小说大多数被改编成了诗体。Дж. Ф. 劳雷达诺的《狄安涅娅》和 Дж. A. 马里尼的《忠实的科洛安德尔》获得极大成功。1747—1748 年翻译出版了西方享有盛名的 X. Ф. 盖勒特的小说《瑞典伯爵夫人 G 的生平》，这部书标志着德语散文中感伤主义的诞生。斯居代里小姐、奥努瓦夫人、K. 德·拉·福尔斯

---

① 1677—1766 年；曾于 1704—1711 年、1733—1734 年两度担任波兰国王。——译注

等人的法国高雅小说，费讷隆的训诫小说《忒勒马科斯历险记》，以及博多·德·朱伊、Ж.普雷沙克及其他许多人的冒险小说和"丑闻"小说都被翻译及改写。

A.П.扎托尔斯基的创作《增补》(1746)对于发展波兰文艺散文具有指标性，这部书是他的一本关于良好风度的书的独特续篇。《增补》是几对朋友和恋人相互通信的形式，作者在显示优雅格式的(根据西欧礼仪)书信体的同时，重现了基于通信人相互之间关系的冲突。由此便产生了介乎书信大全和书信体小说之间的这部作品。对于波兰文学的特定阶段来说，这种用母语反映隐秘情感世界的独特尝试，无疑是扎托尔斯基不可否认的功绩。在各个人物的通信中，高傲的萨尔马特巴洛克式的鸿篇巨论常常让位于自然的、剔除了倒装和外国词语的语言。除此之外，描述冲突的方法本身也标志着向深入描写心理和肖像的道路上迈进的值得注意的一步。

304·

最有天赋的萨尔马特巴洛克作者埃尔日贝塔·德鲁日巴茨卡娅(1695—1765)的创作，在相当程度上是与包括小说在内的叙事文学体裁密切相关的。她是当时进入波兰文坛的为数众多的女作家之一。她的一支笔写出了宗教史诗和诗歌，还写出了诗体小说，其故事情节取自神话、民间传说和法国高雅散文。然而特别有趣的是她的长诗《四季描述》，诗中所描写的四季景色远离通常阿卡迪亚的陈词滥调，反映了她作为女诗人独特而敏锐的艺术感悟。

在萨尔马特巴洛克诗歌的总体背景上，A.肯平斯基作为民间—城市的("索维扎尔的"[①])诗歌传统的继承者和十八世纪首批民间诗歌搜集者之一，他的创作十分引人注目。他自己也用轻佻的马祖尔人短小情歌风格写作。在自己创作的这一方面，肯平斯基称得上是那些向民间文学学习以寻找增强艺术感染力的新题材和新方法的感伤主义和洛可可诗人的鼻祖。

不论是在学校舞台上，还是在大封建主舞台上，民族戏剧都处于衰退之中。还在上个世纪，受到天主教书刊检查压制和当局迫害的民间戏剧(索维扎尔戏剧)就销声匿迹了。在奥古斯特二世执政期间(1697—1733)，宫廷内崇尚的是从法国传来的潮流。就如在德累斯顿一样，在华沙的七个舞台上外国的(主要是法国的)戏班向波兰观众介绍的是拉辛、高乃依、莫里哀、德图什、马里沃和最新的法国戏剧作品。看来，如果按勒萨日在《吉尔·布拉斯》中用一个主人公的话所颂扬的波兰演员的演技和他们的朗诵艺术的话，波兰舞台仍旧保持着高水平。

---

① 意思是"滑稽取笑的"。——译注

与过去时代一样，政治文献真是浩如烟海。从贵族处于经济破产的边缘、国家面临丧失独立的危险的四十年代开始，在知识分子中就出现了进行改良和完善的第一波呼吁。被驱逐的波兰国王——寓居法国的路易十五的岳父——C. 列琴斯基的小册子《捍卫自由的自由呼声》(1749)引起了疾风暴雨似的辩论。小册子中除要求建立常备军、限制自由否决权之外，还对贵族恣意妄为压迫农奴的“合法”性提出了抗议。这本小册子在波兰和法国一版再版，给这些国家的政论体裁留下了不可磨灭的印记。省长 C. 加尔钦斯基的论文《波兰—立陶宛王国剖析》(1751)也有很高的知名度，文中对混乱的国家体制的批评，与描述城市衰退、农民贫困、宗教界寄生现象的画面交相呼应。作者极力推崇专制主义，并分析了彼得一世进行改革的经验教训。

新的启蒙思想首先来自德国。看来，这既是因为波兰与德国接壤，相互之间存在动态联系，也是因为在德国的德累斯顿、莱比锡存在众多的波兰同乡会的缘故(这与波兰城市里的工业家、商人、银行家、手工业者、印刷工人、医生、家庭教师中有大量德国人也有很大关系)。开始形成以沃尔夫学说为基础，开始形成波兰的早期启蒙哲学。用笛卡尔和伽桑狄、莱布尼茨的唯理性主义的经验论、牛顿的经验论来与经院哲学的权威相抗衡；试图对哥白尼的体系进行平反。在奥古斯特二世统治的晚期形成了(以未来的启蒙主义国王之父 C. 波尼亚托夫斯基为首)受过欧洲教育的查尔托雷斯基家族大封建主的政党，他们受新的全欧洲潮流影响，看到了进行改革的必要性。

沃尔夫和戈特舍德的学生 B. 米茨列尔·代科洛弗的学术性期刊(五十年代)的创立，外加出版业(从三十年代开始就掌握在耶稣会教士手中)的发展，促进了新的哲学—美学和经济学潮流的传播。由大臣、克拉科夫主教、学术和文化庇护人安杰伊·斯坦尼斯·扎卢斯基(1695—1754)与其弟基辅主教、图书鉴赏大家、饱学之士和平庸诗人约瑟夫·安德烈·扎卢斯基(1701—1773)私人出资兴建的第一座公共图书馆(1747)对扩展人们的文化视野，恢复某些被反宗教改革运动(十七世纪后半叶)中断的文艺复兴传统发挥了巨大作用。兄弟俩曾试图成立一个附属于图书馆的学术团体，而且他们选择的样板不在西方，而是彼得一世建立的彼得堡科学院，这样的科学院不仅为科学服务，而且也为社会改革服务。

· 305

约瑟夫·安德烈·扎卢斯基团结了志同道合者，出版民族复兴时期某些作家的作品和五卷集的当代诗人(1752—1756)的诗集。在萨尔马特巴洛克的总体背景下，约瑟夫·安德烈·扎卢斯基将自己的注意力投向了法国古典主义。他翻译了布瓦洛的讽刺诗，还对马里沃和伏尔泰的作品感兴

趣。在扎卢斯基兄弟及过渡时期其他一些活动家那里，进步活动与典型的反宗教改革观点结合在一起（这反映在他们作品本身的萨尔马特巴洛克风格）。类似的情况还有省长 Ю. А. 雅布洛诺夫斯基，他是受过欧洲教育的人、几个科学院的院士、一批历史论文的作者、诗人和 1761 年成立的格但斯克科学协会"Societes Jablonoviana"的奠基人（1768 年迁到莱比锡，在那里存在至今）。

2. 启蒙运动的先驱

由修道院掌管的教育系统成了启蒙运动转折的前夜（四十至六十年代）的主要斗争对象之一。斯坦尼斯拉夫·科纳尔斯基（1700—1773）的活动与探索新道路密切相关。科纳尔斯基出身于一个破落贵族家庭，是皮亚尔僧团华沙学院的诗学和修辞学教师，他主张教育的世俗性质，建议成立一个专门的国家机构来控制教育系统。1740—1753 年，他依据自己的思想对皮亚尔僧团学校进行改革，往大纲中引进了波兰语和外国语（用拉丁语讲授），对自然科学和精密科学、地理和历史予以特别的注意。

科纳尔斯基的政治活动也引起了封建卫道士的抗议风暴和部分僧侣及教廷使节的抵制。他在四卷本论著《论举行会议的有效方法》（1760—1763）中阐述了他的开明君主制思想，书中除了批评大封建主的专权和提出对封建主的驯服工具——国会的改革设想之外，还要求完全废除议员的自由否决权。这一对贵族共和制意识形态基础的勇敢打击预示了启蒙主义者斗争的新阶段，这些启蒙者中有许多是从科纳尔斯基的学校毕业的。

文学中一些新倾向也与"敢于思考的人"（启蒙主义者为纪念科纳尔斯基而铸造的纪念章上的铭文）的名字紧密相关，这些倾向是：为纯洁民族语言而斗争，继承文艺复兴的传统，向既在思想上也在美学上与萨尔马特巴洛克对立的古典主义诗学学习。科纳尔斯基不仅是一些拉丁语诗歌的作者，他还写出了波兰第一部古典主义悲剧（《伊巴密浓达[①]的悲剧》，1756 年），剧中，古代世界的故事情节被用来折射当代的问题（善于思索的个人与过时的权力机制的冲突）。

新倾向特别有力地表现在自古以来作为读经台（宣传天主教教义）的学校舞台上，也表现在学校的讲台（美学和修辞学公开课程）上。在这里，波兰皮亚尔僧团的僧侣们依据的是法国耶稣会教士（Г. 莱热、Ш. 波雷、Ж. 迪

① 约公元前 418—前 362 年，第比斯统帅、民主派领袖。——译注

塞尔索等)的理论和剧目。这些演出用语为拉丁语、法语和波兰语。对“世俗”古典主义的兴趣越来越高。特别成功的是伏尔泰的剧本,然后是高乃依、拉辛、莫里哀。皮亚尔僧团的戏剧成了六十年代初戏剧学说和大众戏剧本身才刚刚开始建立时的启蒙主义者的某种范例。他们的经验早先还对耶稣会教士及世俗舞台——国王和显贵们的戏剧产生了影响。

在奥古斯特三世时期(1734—1763),国王剧院一直受着意大利习气的影响。国王请来了意大利歌剧和芭蕾舞戏班,建立了可容纳五百多人的剧院。剧目中占主导地位的是 П. 梅塔斯塔齐奥的作品(巴赫、亨德尔、哈塞等人作曲)。除了维也纳和德累斯顿以外,华沙成了歌剧艺术的最大中心。假面喜剧也获得了很大成功。在国王和显贵们的剧院里多多少少还有外国戏班演出,其剧目也都是高乃依、拉辛、莫里哀、马里沃、德图什、狄德罗的作品,它们不可能不影响到审美情趣(以及习气)的形成。一个明证就是显贵们的剧院及其部分属于专业的戏班,它们上演法国经典作品(也是翻译作品)。在这方面特别有趣的是瓦茨拉夫·热武斯基(1706—1779)在波德戈里察的剧院。他的五十年代的古典主义悲剧和喜剧尽管思想上与启蒙格格不入,但是后来却受到启蒙主义者高度评价,把它们看作古典主义美学原则的现实体现和创作波兰政治悲剧的首次尝试(《茹尔克夫斯基》,1758年;《瓦尔纳城下的弗拉底斯拉夫》,1760年)。这些戏剧的语言特别纯洁,没有夹杂外国语汇。在这一点上热武斯基遵循了科纳尔斯基的路线。在与萨尔马特巴洛克美学论战时(诗体论文《论诗学》,1762年出版),他表现得像一个古典主义诗学的拥护者,依据的是古希腊罗马(贺拉斯)、民族文艺复兴的传统和当代法国的文学理论(布瓦洛)。 · 306

在萨尔马特巴洛克的总背景下,热武斯基的戏剧、诗学和文学理论作品独树一帜并且在某种程度上是个例外。热武斯基反映的是萨尔马特主义拥护者的政治追求,捍卫的是波兰—立陶宛王国制度的稳固,继承和发扬的是萨尔马特巴洛克的主要思想。但是由于他与作为萨尔马特意识形态和文化的有机组成部分的艺术概念的论争,与萨尔马特巴洛克的诗学和修辞学的论争,他的创作在总的文学发展前景上,成了与启蒙主义思想密切相关的民族古典主义的源泉之一。

这里研究的萨尔马特巴洛克和启蒙主义某些倾向之间相互关系的辩证法,是由这些倾向所借鉴的最新西欧(首先是法国)文学、文化和教育类型的总趋势决定的。一个很重要的事实是热武斯基曾经长期在奥地利、德国、英国、荷兰和法国居留过。接受教育和文化观点的广博程度,热武斯基比封闭在狭隘民族范围内的同时代人更接近于自己的前辈——文艺复兴时期和巴洛克时期与西方有紧密联系的波兰知识分子精英。他的创作和观点

反映了旧波兰有很高学力的知识分子阶层特有的开放文化典型：他在利用民族文学和历史传统的同时，又向西方具有全欧洲意义的新成就（高乃依、拉辛、莫里哀和法国十七世纪的抒情诗）学习。

正在萌芽的波兰古典主义还依靠了在波兰文艺复兴和巴洛克时代曾经传播得如此之广的古希腊罗马时代的文学传统。尽管在萨尔马特巴洛克时期这一倾向有所减弱，但没有最终消亡，Ю. Э. 米纳索维奇（1718—1796）的丰富诗学遗产，特别是他对阿那克里翁、贺拉斯、马尔提阿利斯、伊索、费德鲁斯、萨摩斯岛的卢奇安、佩特罗尼乌斯、彼得拉克、维吉尔的翻译，就是一个明证。米纳索维奇也翻译了法国的新诗（主要是宗教性质的），法国十七世纪二流剧作家的悲剧；还翻译了 Ж. 普雷沙克的小说《美好的波兰人》。到十八世纪中期，古希腊罗马作家和西方（主要是法国）古典主义作品的翻译作品数量大大增长。

除皮亚尔僧侣团和世俗圈子的人之外，耶稣会教士在传播古典主义方面起着某种第三中心的作用。这些人紧随着皮亚尔僧侣，转向同样的源头，也改革起自己的剧院来，开始上演法国古典主义戏剧作品（宗教的和世俗的）原著，或者翻译和改编使之适合波兰的条件。世俗喜剧逐渐成为耶稣会教士舞台上的主导体裁，而大剧作家（不仅是耶稣会的）弗·博戈莫列茨在自己的早期创作中就比其他人更大胆地将喜剧进行波兰化改编，并采用假面喜剧（哥尔多尼、巴黎的"意大利剧院"）和新的西欧戏剧（莫里哀）的一些手法。他在对待语言的态度（研究著作《De lingua Polonica colloquium》）及向民族文艺复兴传统学习方面与科纳尔斯基的学说十分接近。

但是，萨尔马特巴洛克仍然照旧占主导地位。它从五十年代起，特别是从 1764 年查尔托雷斯基家族的党派掌权，将斯坦尼斯拉夫·奥古斯特·波尼亚托夫斯基推上国王宝座之后，才仅仅在华沙一地逐渐退居次要地位。波兰历史上开始了一个"从上至下"启动改革尝试的新时代，这个时代将以科斯丘什科旗帜下城市底层市民的起义和争取民族独立以及社会正义的斗争而告结束。

3. 启蒙运动的第一时期

争取改革的斗争与克服反宗教改革运动的文化和意识形态遗产是不可分的，并且与社会的世俗教育和爱国主义教育相辅相成，它是在反对改革者抵抗（包括武装反抗）和存在着失去民族独立的威胁的条件下进行的。旨在反对大封建主、争取政权集中并在统一的意识形态基础上团结整个社

会的愿望，导致了启蒙者们实行开明专制制度的构想。在政治上（反对大封建主的倾向）、哲学上（唯理性主义）和风格上（为净化语言、清除拉丁语影响和其他巴洛克—萨尔马特修辞因素，追求句子的逻辑结构、思维和词语的协调等）与萨尔马特巴洛克相对抗的古典主义，便成为这种学说在艺术中的思想—美学体现。 · 307

波兰古典主义最伟大的艺术家和始作俑者，同时又是努力实现启蒙主义改革的国王党的著名思想家们，得到了在波兰创办第一个文学沙龙的斯坦尼斯拉夫·奥古斯特的支持。在沙龙有名的"星期四午餐会"上他们阅读新作品，进行文学辩论，讨论最新的哲学和美学问题。这个沙龙成了六十至七十年代文化和艺术上某种启蒙首创的中心。就连同样关注文学问题的第一个社会—政治杂志《导生[①]》（1765—1785），专门为艺术创办的《愉快和有益的消遣》杂志，以及波兰历史上第一个普及的"国家大剧院"（1765 年创办）和 1773 年成立的"教育委员会"——欧洲第一个教育部，也处在这个文学沙龙的影响下。

该文学沙龙的活动家有弗·博戈莫列茨、亚·纳鲁谢维奇、斯·特伦贝茨基、伊·克拉西茨基，他们都是国家和教会的官吏，是国家的思想精英。他们建立了新的文学流派，决定了民族文学随后的发展方向。他们向法国古典主义学习，又与民族文艺复兴的传统相结合，并且对他们当时的西欧整个文学保持着持久的兴趣。所以，尽管占主流的明显是古典主义倾向，但这些作家的创作在美学上并不单调。他们一方面把唯理性主义当作一种认识方法来学习，同时又在各种体裁（包括一些不是古典主义特有的体裁）中体现他们对现实的艺术想象。他们选择体裁的主要标准是视其能否总的适应作家的创作意图。悲剧，喜剧，史诗，叙事的、描写的、模仿英雄长诗，颂诗，诗体书简，讽刺作品和寓言都是古典主义的，而田园诗、歌谣和抒情诗则主要按照洛可可和感伤主义风格来创造。

斯坦尼斯拉夫·奥古斯特圈子引进的文学理论远不是过分严肃的。国王宫廷所培植的本来是两种美学纲领：一种是古典主义，是"用于大众"的政治性公民性文学；另一种是用于开明贵族精英的洛可可流派文学，它十分考究，惯于炫耀形式和形象游戏，显示精雕细刻的高超技巧，在智力上十分精炼，充满享乐主义。

波兰对法国古典主义的修改（伊·克拉西茨基、M. 姆尼舍赫在六十至七十年代的理论见解，发表在 1765—1766 年间《导生》上），在阐释诗歌规

---

① 十八世纪末至十九世纪初，英、美、法、俄等国家对老师的助手的中学高年级学生的称呼。——译注

范和范例方面，首先是在诸如正剧等主要体裁方面，具有某种自行其是的特点。比如，在“三一律”中只强调行为统一的必要性，认为它是思想逻辑发展的首要条件。对美学概念与其说是从思辨和理论上进行论证，不如说是从社会和政治上，即从文学作为改革和培育个性的工具的作用出发进行论证的。

喜剧是斯坦尼斯拉夫·奥古斯特统治初期的主要体裁。这主要是因为建立了一座大众剧院，目的是想以戏剧对大众进行再教育，为改革铺平道路。作为启蒙主义思想的艺术体现的第一次尝试，喜剧体现了为改革而斗争期间的独有特点，即纲领的倾向性、教育作用、公民意识，这都是与先前的沙龙—消遣性文学或者基督教训诫文学相对立的。这一切既决定了主题、冲突的性质、人物配置、阴谋的发展，也决定了幽默的特色、讽刺的笑声（启蒙者认为，这种笑声是辩论和斗争中最可怕的武器）。日常生活题材及鲜活的口语化语言代替了传统的拉丁语，从五十年代起，迫切的道德问题（有时带有明显的政治潜台词），以及纯粹的“尘世”幽默，开始将修道院学校的巴洛克舞台上传统《圣经》和圣徒行传的剧目排挤出去。

启蒙主义戏剧的诞生与弗兰契舍克·博戈莫列茨（1720—1784）的创作是分不开的。博戈莫列茨是一个在罗马完成学业的耶稣会学校的修辞学教授，他与戈尔多尼一样，也向反宗教改革运动时期被禁止的市场滑稽剧传统学习。他为学校舞台写的头几个喜剧的主人公菲格利亚茨基，就是一个波兰版的斯卡潘[①]，一个俏皮的流浪汉和狡猾的骗子。他似乎是在用自己的勾当为贵族土老财的蠢笨、萨尔马特主义的局限性和荒谬作注脚。在改革的拥护者掌权之后，作为国王党的积极活动家和《导生》杂志的编辑，博戈莫列茨为国家大剧院创作了一批喜剧，这些喜剧摆脱了耶稣会舞台不让女人登台、不让上演爱情纠葛等等的限制。他的两部喜剧——一部是捍卫人的个性权利和农奴尊严的《善良的老爷》（1767），一部是讽刺迷信和等级偏见的《按日历结婚》（1766），是他的喜剧中最受欢迎同时又激起抗议浪潮的作品。博戈莫列茨的喜剧《导生》在意图上匠心独运，写的是他那个启蒙杂志编辑部与他的讽刺作品的主人公之间的争论。特别有意思的是《喜剧作者》（1779），就如同莫里哀的《太太学堂》一样，这部喜剧也没有核心阴谋，这里情节的基本发展不是剧情，而是与体现贵族世界主义、蔑视波兰戏剧和民族剧作的人物进行的辩论。

308·

博戈莫列茨的喜剧产生了整整一个派别（阿·卡·查尔托雷斯基、伊·

① 意大利即兴喜剧中的定型人物——滑稽男角，尤以胆小懦弱著称。——译注



拉津卡河上风景 局部 别洛托 1775年 华沙 国家博物馆

克拉西茨基、约·韦比茨基等)，组成了六十年代至八十年代初戏剧剧目的基础。十八世纪七十至九十年代，博戈列茨基的戏剧被翻译成俄文，他的戏剧在国外受欢迎的程度由此也可见一斑。博戈莫列茨一方面以泰伦斯①和莫里哀为榜样，同时常常借用西欧戏剧的情节，不过赋予它们的主题、性格和冲突以纯粹民族的色调，并加入波兰的道德—生活习俗和社会—政治问题。博戈莫列茨的这种艺术实践，在著名政治家、艺术理论家、喜剧作家和文艺庇护人阿达姆·卡济缅日·查尔托雷斯基(1734—1823)的研究著作(1770)中得到了理论论证，查尔托雷斯基鉴于启蒙主义改革最初几年里民族剧目的有限和天才人物的缺乏，曾建议对西欧新的戏剧作品进行加工。这似乎也是查尔托雷斯基要求严格遵循古典主义原则的原因，这一点使他与同时代的波兰理论家大相径庭。其实，还在七十年代末，查尔托雷斯基就已得出了与狄德罗的理论相近的概念。

阿达姆·纳鲁谢维奇(1733—1796)是以诗歌表达新思想和新美学创见的最早的人之一。他出身于一个破落贵族家庭，在耶稣会学校毕业后到法国完成了学业，随后游历了德国和意大利。作为国王党的活动家，由于斯坦尼斯拉夫·奥古斯特的提拔登上了主教的高位，并兼任诗学和修辞学教授、《快乐和健康消遣》杂志的编辑。纳鲁谢维奇成了一个广受欢迎的诗人，得到头像冲制在纪念章上的荣誉。纳鲁谢维奇克服了萨尔马特巴洛克

① 古罗马戏剧作家。——译注

的淫威，向古希腊罗马世界和法国古典主义学习，同时着力恢复民族文艺复兴时期的传统。他往波兰文学中引入的古典主义体裁（颂诗、赞歌、诗体书简）有着明显的唯理性主义哲学和自然神论的印记，充满迫切的社会—政治问题，这些问题在他的讽刺作品中表现得特别尖锐。他的讽刺作品具有特别完美的形式、辛辣的讽刺和活泼的口语对话等特点。在他写的寓言（拉封丹式的）中，对争取启蒙改革的斗争的回应也远较纯说教问题占上风。同时，纳鲁舍维奇作为第一个宫廷诗人，用自己的田园诗和抒情诗给波兰诗歌带来了洛可可的手法和风格。

然而，在建立有别于夹杂外来语和萨尔马特主义过分庄重华丽的新的诗歌语言时，纳鲁谢维奇却未能自始至终坚持古典主义风格。艰涩的隐喻，新奇古怪的修饰语，别出心裁的新词，凭空臆造古词语和倒装，使他活脱脱像一个不久以前的诗学和修辞学教授。

七十年代中期，另一个诗人斯坦尼斯拉夫·特伦贝茨基（1739—1812）出现了，其诗歌没有受到这种“萨尔马特诗才”的余波的影响，而此时纳鲁谢维奇正默默地醉心于鸿篇巨著《波兰人民史》。特伦贝茨基是国王的秘书，博学多才，青年时曾在巴黎度过，到成年初次登台亮相立即就像一个成熟并摆脱了萨尔马特影响的诗人。他的叙事长诗、颂诗、诗体书简、颂词、滑稽小品和抒情诗都浸透了启蒙思想，包含着对封建关系和道德，尤其对天主教的批判（直至对教皇的毫不隐讳的批评），这种批判在当时那个时代来说显得十分尖锐大胆，而且风格洗炼、节律多样，并以音节诗形式的新颖而著称。他最先把阿尔凯奥斯[①]诗体引入波兰诗歌，创立了一种诗行中间停顿沉着的节奏铿锵的十三音节诗，这种诗在八十至九十年代得到广泛的流传。在他的寓言中显露出波兰民间文学独特的音节声调并重诗法的因素。特伦贝茨基复活了波兰文艺复兴的传统，常常抛弃古典主义的包罗万象的概括，鲜明地刻画所观察的现实中的一些场面、形象和典型，大胆地将活的口语引进诗歌。他给纳鲁谢维奇引入的古典主义体裁赋予了纯民族的独特性，使它们不仅在情节上，而且在语言和风格上都浸透波兰色调。他把诗歌语言看作一种特殊的艺术表现工具，在许多方面为波兰浪漫主义者开了先河，所以被他们视作自己的先驱。

特伦贝茨基的寓言不仅以其现实生活情节，而且常常以其描绘的社会冲突、活泼有趣的口语、肖像般的语言而引人入胜。特伦贝茨基揭露贵族圈子中旧余孽的喜剧（根据伏尔泰的主题）《浪子》（1780）在艺术刻画方面

---

① 公元前七世纪末至前六世纪上半期，古希腊诗人；阿尔凯奥斯诗体亦称贺拉斯诗体，由两行不同格律结构的十一音节、九音节和十音节的诗句组成。——译注

也有类似的特点。在诗人的抒情诗中可以感触到洛可可的气息。轻松的半音，情绪的转折，仿佛随手拈来的动作和手势，世俗的俏皮和轻微的幽默，紧张的旋律感——所有这些都与高超的作诗技巧一起，使他的诗达到了波兰启蒙时期抒情诗的顶峰。

紧随特伦贝茨基之后在七十年代文学中崭露头角的还有伊格纳齐·克拉西茨基（1735—1801），他后来赢得了"诗王"的桂冠。克拉西茨基十分博学多才，是启蒙主义百科全书（《日用知识大全》，1781年）和某种类型的世界文学史（《论诗和诗人》，1803年出版）的作者。他作为诗人，使古典主义以其应有的完美和完整性在民族文学中确立了地位。他的长诗、讽刺诗、颂诗、赞歌、诗体书简、歌词、滑稽小品、寓言，都以其深思熟虑的结构、精炼的形式、文风上的言简意赅和条理简洁，显得十分优美。作为在受过高等教育的贵族和知识分子圈子的口语基础上创造新文学语言的一个人，克拉西茨基也表现出一代诗句大师的风范。他完善了节律和韵脚的音节结构，他以民间文学的音节声调并重诗法的因素丰富了诗歌，锤炼了由巴洛克诗人（十七世纪）引入波兰诗法中的八行诗。他形式上高超的风格技巧特别鲜明地表现在简练的寓言—讽刺短诗上。诗人并不在这些诗中进行道德说教：它们的涵义是由故事情节发展的逻辑、高潮和结局的性质表现出来的，而后者又是由启蒙主义—怀疑主义对现实的想象（富者、强者占上风，法律的建立有利于无法无天，伪善比信仰占优势，而算计比感觉占优势）所决定的。 ·310

克拉西茨基的整个创作中都贯穿着唯理性主义的观点、改革社会和人的本性的愿望、启蒙主义的人文主义和揭露萨尔马特主义的激情。在至今仍广受欢迎的大胆的模仿英雄长诗中，克拉西茨基机智地刻画了民族的过去和现在，揭穿了等级制意识形态的神话和一切过时的，但仍根深蒂固地盘踞在人的天性中的东西。在闪耀着机敏光辉的《群鼠》（1775）中，克拉西茨基在鼠猫大战的描写中，在传奇国王波佩尔宫廷生活的画面中，讽刺性地模仿了中世纪编年史和骑士史诗，嘲笑了古代波兰的历史编纂学和对"骑士忠勇"的崇拜，也嘲笑了贵族掌权的波兰—立陶宛王国的国家制度和生活习俗。伏尔泰式的《摩纳霍玛其亚，即修士之战》（1778）和《反摩纳霍玛其亚》（1780）再现了修士的贪婪、放荡生活，以及以打架而结束，随即在痛饮之后又全体和解的"学术辩论会"，详细刻画了作为垂死的过去的庇护之地的"神之居所"。诗人还在两组讽刺诗（1779、1784）中，把叙述建立在人物对话或者独白的基础上，细致刻画了当时的生活场景。

这种艺术手法，也与克拉西茨基讽刺作品的问题范围一样，起源于他在《导生》杂志时期的政论文。他的《米科拉亚·多斯维亚德钦斯基历险记》


克拉西茨基的《群鼠》版画 诺尔布宁

(1775)是波兰第一部启蒙主义小说,也有类似的亲缘关系。作家以当时时髦的贵族日记的形式再现了启蒙主义转折时期的现实,反映了主人公个性的戏剧性形成过程。俄国米特罗方[①]的波兰兄弟米科拉亚是在贵族庄园日常生活方式和习俗的萨尔马特氛围中长大的。书籍给他打开了另一片天地。但是每一次,当他天真地循着高雅小说或者骑士小说主人公的足迹行事时,米科拉亚都会在现实中碰壁,成为欺骗和嘲笑的对象。不再是外省的画面,而是首都生活的场景和对半上流社会、法庭、时髦的国外旅游的鲜明讽刺速写。在轮船失事之后,米科拉亚来到一个叫尼普的岛屿,那里土著居民的生活和习俗十分像卢梭思想的真实体现。文字背后潜藏的与巴洛克文学、高雅文学、骑士文学和冒险文学理想的文学辩论,转变成了与"高尚哲学"及其波兰追随者的辩论。进一步的生活周折使主人公确信,在现代文明条件下,尼普岛式的人文主义乌托邦是不现实的。在奴颜婢膝、叛卖、蒙昧的氛围中,为社会福利诚实效力的尝试遭受破灭。主人公回到了自己的庄园,在这里,没有人能妨碍他按自己的世界观生活。对于向时代宣告改革和千方百计让人们相信,改革的实现将会解决一切社会问题和冲突的文学来说,这种怀疑主义、悲观主义的轻微音符并不具有代表性。在欧洲启蒙主义者中,只有少数人,比如英国的斯威夫特、法国的伏尔泰没有类似的幻想(或者他们已经失去了这种幻想)。而在波兰,克拉西茨基是最能洞若观火的一个。

311 ·

克拉西茨基接下来的一部是醒世小说《波茨托利老爷》(第一卷,1778年;第二卷,1784年;第三卷,1798年),这是《米科拉亚·多斯维亚德钦斯基历险记》的某种意义上的续篇。在该小说中描绘了一个开明贵族的生活和一种理智的经营机制;它的观点既是建立在对传统,也是建立在对新潮

---

① 米特罗方是俄国作家冯维辛的喜剧《纨绔少年》的主人公。——译注

流的唯理性主义关系上的。在波茨托利老爷的形象中，作者揭示出启蒙主义改革者的主要支柱——中等贵族的优秀代表是如何生活、考虑和行动的。但波茨托利并没有穿上启蒙主义理想的厚底靴，也不是理性和高尚道德的抽象体现。这是一个土头土脑的形象（顺便说一句，他有现实的原型），是一个外貌平常的中等殷实户主，上了点年纪，见多识广。在他身上，新观念和传统的贵族偏见、习惯、成见交织在一起。但新观念占上风。波茨托利反对宗教狂热和迷信，反对盲目追随政治上、道德上、生活习俗上守旧的东西；他反对战争，反对等级特权，反对不平等。对于小说正面主人公来说，源自民族复兴的追求个人和社会和谐的愿望是很有特点的。小说中提出了重新审视社会和道德领域的现存关系的要求，与此相关的是表现出对教养、科学、民族语言、民族文学、民族艺术的崇拜，这就等于同对萨尔马特主义的民族特色和"新时髦的"启蒙主义的世界主义倾向的崇拜相对立。这种对立正是波兰成熟时期启蒙运动的特点之一。这位伟大的波兰启蒙主义作家，正如国王党相当大一部分成员一样，极力想尽可能地将现代的（启蒙的）思想与他认为尚未过时，或者甚至仍然必须的那些民族传统结合起来。争取保存国家组织的斗争，以及同时——随着分割（1772、1793、1795）的程度——希望捍卫自我意识和文化，获得全民族的统一，所有这一切正是波兰人必须同那些不存在民族自我意识问题的国家所不同的地方。因而，启蒙主义的世界主义被改革家们等同于占优势的和历史上进步的现象，因为这种现象能够把各族人民团结在体现人道主义思想的总的意图之中。

在《波茨托利老爷》中刻画的各种启蒙理想都是非常实用的，因为它们都是为了在波兰现实条件下实际实现的。小说中描写的是最近的、在生活中可以实现的目标，而不是遥远将来的抽象目标。所以，对这部作品像费讷隆的《忒勒马科斯历险记》或者卢梭的《爱弥儿》那样来评价是不合理的。这不是作者最高理想和最高观点的反映，而是他的具体构想，是打算在此刻实现的实务构想和实际建议的体现。按囊括的现实广度和人物、事件、现实生活场景的丰富程度来说，《波茨托利老爷》是一部十八世纪下半叶波兰现实生活的独特的百科全书。

克拉西茨基的一支笔还写出了哲理小说《历史》（与古希腊罗马时代和封建主义的历史编纂学概念论战）和一系列东方寓言故事。克拉西茨基的小说和寓言故事的风格，是科纳尔斯基关于新文学语言的理论在艺术散文中的第一次完美体现。古典主义诗学（不含散文体裁）的要求在波兰新型小说之父的艺术实践中得到了利用和发展。作为这一以自己的启蒙面貌革新了体裁的奠基者，克拉西茨基为整整一代启蒙主义散文大家（М. Д. 克拉耶夫斯基、Ф. С. 叶泽尔斯基、Ю. 科萨科夫斯基等人的小说）铺平了道路。

努力创造自己时代由周围环境和思想潮流决定其性格的典型人物，用语言来塑造主人公的肖像、行为和精神演变的心理活动和依据的最初尝试，倾向于再现世界观、民族文化、生活方式、习俗、风景的典型特征——克拉西茨基小说的所有这些特点，在许多方面决定了民族艺术散文的发展道路。古典主义是波兰文学的第一线流派，它与十八世纪八十年代开始传播的感伤主义、洛可可和前浪漫主义平行发展。古典主义的崇高风格及其严格的逻辑性、华丽的词藻、庄重的激情，最能适应启蒙主义改革家们的公民和爱国主义教育的任务。在十九世纪最初三十年(波兰启蒙运动的终结阶段)中，由于民族国家的丧失，古典主义变成了艺术实践和美学理论中与前浪漫主义和浪漫主义思潮相对立的某种近乎“官方”流派。

4. 启蒙运动的第二时期

十八世纪八十年代初期，在政治失败(1780)和经历了思想危机之后，国王党的学说变得摇摇欲坠。政治舞台上出现了更加激进的爱国主义政党。新的社会—政治构想(С. 斯塔希茨、Г. 柯伦泰、Ф. С. 叶泽尔斯基等)在因社会改革成果而产生和脱离国王城堡而独立的新一代波兰知识分子中成熟起来。这种构想在法国革命时期催生出许多雅各宾式的俱乐部。卢梭和百科全书派的学说在波兰已不再在沙龙和贵族的政治方案里被了解，而是已经有了充分的革命改革内容。正是在这些知识分子中，产生了科斯丘什科起义期间的激进活动家，把大封建主、主教、高官等所有压迫者和民族叛徒吊在绞架上的华沙底层市民暴动(1794)的领导人。

与国王党的危机一起，它的机关刊物《导生》也烟消云散了，国家大剧院也破产并暂时关闭。一批独立于国王城堡的新的文化和艺术中心——华沙和普瓦维(阿·卡·查尔托雷斯基的府邸所在地)的知识界走上前台。这些变化给艺术的思想面貌打上了特殊的烙印，并决定了各种艺术流派——启蒙主义的古典主义(华沙)、感伤主义和洛可可(普瓦维、克拉科夫、华沙的一部分)的进化。艺术实践在促进理论思想发展的同时，也预先决定了第一批波兰诗学典籍的特性：它们已经没有了封闭在单一的必须遵守的美学框框中的狭隘保守主义，并赋予艺术探索一定的自由。

第一部波兰启蒙主义诗学《论辩才和诗歌》(1786)的作者菲利普·内里乌什·戈利扬斯基(1753—1824)在与巴洛克美学论战时，是从古典主义原则出发的。然而，他在研究艺术发展过程中，认为当代艺术的典范要比古希腊罗马艺术更好，他强调波兰文学的民族特色，并认为波兰文学的根在他称作“第一次启蒙运动”的文艺复兴时代。他关于民间文学和农民语

言的美学价值的论断也与古典主义理论明显格格不入。戈利扬斯基像巴特[1]和马蒙特尔一样，在把趣味范畴作为主要美学评价标准引进（不无伏尔泰的影响）的时候，并没有把它当作某种一成不变的东西，而是指出它是受文明历史制约而不断进化的。他的艺术反映概念与古典主义的“模仿自然”不同，主张再现“感情和心灵的语言”，这就显示出感伤主义的影响。在他的风格理论中还表现出卢梭主义的痕迹。在对体裁进行分类时，也可以看出已经没有了对待古典主义准则的教条主义态度。戈利扬斯基在遵守古典主义纲要的同时，并不把体裁看作某种不变的东西，并从当代作家的作品中取例（而不是像通常所作的那样，从古希腊罗马取例）。他有意抹杀诗歌和散文之间的分类界线的倾向也是十分有名的，其实这在O.科普钦斯基、阿·卡·查尔托雷斯基、弗·卡尔平斯基的著作中早已经表现出来了。古典主义要求悲剧主人公应是上层等级的代表，而剧情也应发生在上等人领域，戈利扬斯基在其戏剧理论中对这一要求进行了质疑。

这一原理在弗兰契舍克·克萨韦里·德莫霍夫斯基（1762—1803）的诗论《诗歌艺术》（1788）中得到了进一步的发展。德莫霍夫斯基的著作是按布瓦洛《诗艺》的样板写的，也重述了布瓦洛的许多原理，同时论述了起源于狄德罗的市民剧理论。德莫霍夫斯基用现代意识来对抗古希腊罗马世界的问题，反对因循守旧地论述古典主义法则，并认为，对于天才来说根本就不存在什么美学规范，因为他们用自己的作品亲自创造规范。

托马什·卡耶坦·文格尔斯基（1755—1787）是位艺术家，他的创作和命运为启蒙文学的第一阶段画上了句号，同时又在思想上预告了第二阶段。文格尔斯基出身于一个不富裕的贵族家庭，曾经做过小官，为逃避因诗歌小册子遭受的迫害，不得已离开祖国并客死他乡。由于社会地位低下，文格尔斯基不能进入国王的文学沙龙，在物质上也与他没有联系，所以也不受必须承担的意识形态学说的束缚。他在自己的社会讽刺诗中嘲笑当权者的生活方式和他们的习俗，描述了劳动人民的艰难处境，大胆地暴露出深刻的社会对抗。在贯穿他诗体书简的哲学思考中表现了唯物主义观点，对伪善行为和宗教教条提出抗议，用不可遏制的伊壁鸠鲁主义和解放个性的人文主义思想来与之对抗。作为纳鲁谢维奇的学生，文格尔斯基在其充满抒情意味的颂诗、讽刺诗和寓言中并未脱出古典主义诗学的范畴。他曾写了一首嘲笑宗教界和萨尔马特习俗的模仿英雄长诗《管风琴》（约1777年），其构思来自布瓦洛的《读经台》，此诗也与他的诗体书简一样，可

① 1713—1780年，法国美学理论家，古典主义代表人物。——译注

以感觉到伏尔泰的影响。在《关于诗歌的思考》中，文格尔斯基奋起反对现成的规章和限制性的刻板公式。然而他很快就搁下了笔，没来得及完全成为一个独立的艺术家。

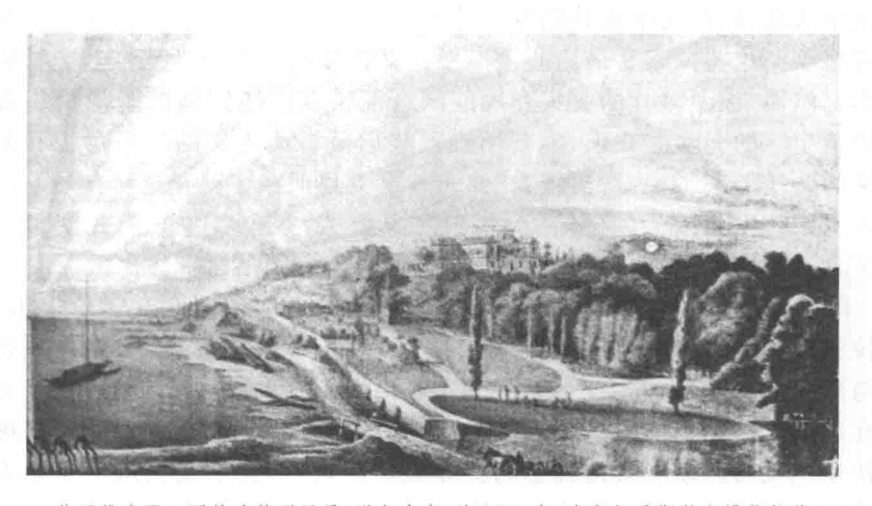
像文格尔斯基一样，没有与国王城堡发生物质联系的华沙文学界的作家，给八十至九十年代的艺术带来了一股清新的空气。这特别鲜明地反映在国家大剧院的舞台上，此时，国家大剧院已摆脱剧团业主受到严重监护(1791)的阶段。新一代的剧作家继续发展博戈莫列茨的传统（本民族的问题、波兰的人物、描写日常生活、用语言刻画人物肖像），同时坚决地抛弃了他的喜剧的倾向性和说教性类型本身，抛弃了在阐释主人公和思想时的古典主义概括性。新学派极力再现的不是概括性的形象，而是具体的、日常生活中的性格，不是让纠葛的发展服从于有倾向的说教论题，而是服从于生活情景的现实性和心理刻画的真实性。但是主导的体裁仍然还是结构上属于古典主义的生活喜剧。这一流派的剧作家（Я. 德罗兹多夫斯基、Ф. 奥拉切夫斯基、Г. 布罗尼舍夫斯基等）对勒萨日、马里沃、哥尔多尼、莱辛、伏尔泰和博马舍等人的喜剧进行加工。在这些剧作家中还进行了将西方市民剧（狄德罗、梅尔西埃、莱辛、爱德华·穆尔、Г. 斯特法尼等）波兰化的初步尝试。西欧的（首先是法国的）戏剧与波兰民族作品一起，被广泛列入华沙剧院的上演剧目。在法国广泛受到欢迎的戏剧常常在巴黎首演不过几个月之后，就立即登上了波兰舞台。

在经受了得到最高层历来青睐的外国剧团的长期和激烈的竞争之后，国家大剧院于八十年代获得了成功，赢得了广泛的观众，这是与弗兰契舍克·扎布沃茨基(1750—1821)的创作分不开的，他创作的喜剧成为这些年里主要的上演剧目。扎布沃茨基是一个破产的贫困贵族，曾任教育委员会官员，后来成了与“柯伦泰铁匠铺”合作的政治评论作家，并参加过科斯丘什科的起义。他开始起步时是纳鲁谢维奇诗派的一个诗人。他的首批剧作尝试开始于七十年代末。带给他首屈一指剧作家荣誉的是《弗兰季克[①]的殷勤》(1781年，此剧至今也还没从波兰舞台上消失)。在很有特色的轻松幽默、温情，而有时又苦涩嘲讽或讽刺的气氛中，展现出扎布沃茨基生活喜剧特有的外省贵族的世界，在这里萨尔马特古风与对法国时髦的夸张模仿稀奇古怪地、喜剧性地交织在一起。因醒世说教而显得沉重的滑稽感消失了，这特别明显地表现在主人公的构想上，尽管他要尽花招（竭力想得到一个有钱的年轻寡妇青睐的花花公子），本质上只是个可爱的小家伙，而他的

① “弗兰季克”意为讲究穿戴的纨绔子弟。——译注

一切不道德行为(从基督教道德的角度看)却不过是年轻时代的不良习气。从情景、舞台调度,特别是从扮演角色的人物身上散发出欢乐和无忧无虑的气氛,这些人物为自己选择角色来演出,这种演出同时也就是喜剧的剧情。娱乐、世俗消遣(调情、打牌、喝酒)的气氛、剧作设定的类型本身、把嘲弄性的玩笑与极文雅的恭维话交织在一起的轻松俏皮的对话,所有这一切使扎布沃茨基的喜剧成了戏剧中不可逾越的洛可可典范。严厉抨击的辛辣讥刺、尖锐的启蒙讽刺也是喜剧《迷信的人》(1781)和《萨尔马特主义》(1785)的特点,这两个剧进一步巩固了扎布沃茨基的荣誉,并确定了他在活跃起来的政治辩论时期的立场。扎布沃茨基的喜剧的大多数情节都是从莫里哀、梅尔西埃、博马舍那里借用来的,但其问题范围、类型演员,以及主题发展本身,都明显是创造性的别出心裁,具有纯粹的波兰特色。

八十至九十年代文学特有的政治尖锐性在 Ю. У. 聂姆策维奇的喜剧《议员返乡》(1790)中表现得特别鲜明。克拉西茨基称它为"第一部真正的波兰喜剧",可能指的是其构思(表现八十年代相互敌对的两个集团的冲突)别具一格,没有借用别人,以及冲突和人物的典型性,这些人物的许多台词几乎是逐字逐句再现了"四年国会"里那些著名活动家的辩论。这部喜剧由于其问题范围,使这位后来才出名的作家取得极大的成功,但其艺术特色却没超出博戈莫列茨学派的范围。爱国党的著名活动家约瑟夫·韦比茨基(1741—1822)的剧作也有类似的政治倾向特点。 ·314



普瓦维宫殿—园林建筑群风景 诺尔布宁 约 1794 年 查尔托雷斯基宫博物馆藏

在波兰启蒙戏剧中不受欢迎的充满尖锐政治内容的"高雅"历史悲剧体裁(约·韦比茨基的《西格蒙特·奥古斯特》,1779 年;尤·乌·聂姆策维奇的《在瓦尔纳城下的弗拉迪斯拉夫》,1787 年,《卡齐米日大帝》,1792 年)仍

然遵循启蒙主义方针，而与此同时，“低级”体裁（生活喜剧、正剧、戏剧化田园诗、轻松喜剧、歌剧、滑稽歌剧）却受到感伤主义和洛可可越来越强大的影响。查尔托雷斯基在普瓦维的贵族宫廷变成了新流派的中心。

从七十年代末开始，阿·卡·查尔托雷斯基的美学发生了由彻底的古典主义观点向狄德罗理论靠近（在戏剧中）并抛弃艺术见解中的唯理性主义概念（在诗歌中）的重要转变。这后一点决定了洛可可和感伤主义的“普瓦维”概念的形成。在尤·舍曼诺夫斯基和И.赫列普托维奇的著作中阐述了洛可可的哲学—美学理论。他们在发展中研究艺术体裁、审美趣味，强调了由进化决定的历史变动性，反对对古希腊罗马时代古典主义的崇拜，并把当代现实看作诗歌灵感的源泉。他们否定诗歌中必须有不可动摇的束缚想象力的规则和典范。他们提出了自生的、由“心灵”和“情感”指使的东西来对抗按照现成古典主义标准所进行的创作。对新的、独创性的东西的向往成了他们评价艺术作品的主导标准。

洛可可的理论家提出伊壁鸠鲁主义和享乐主义来与古典主义的训诫性和道德说教相对抗，同时还反对对现实作古典主义的反映，因为那样一来，“对自然的模仿”就会被美学观点所歪曲。他们提出了“幽雅”、“魅力”、“甜315· 蜜”、“温柔”等范畴作为主要的艺术原则。洛可可诗人们醉心于作为诗歌素材的当代生活，醉心于作为抒情因素的不受训诫教条束缚的个性概念，他们在探索新的富于表达力和表现力的手段与形象时，努力向本民族的民间文学求助，民间文学在他们笔下常常表现为有特殊智力的贵族和沙龙的主观想象。这些探索后来给波兰浪漫主义者最初的青涩尝试打上了特殊的烙印。然而，波兰独立的丧失和民族压迫很快就使他们远离了伊壁鸠鲁式的赞美生活的充实和欢乐，重新回到民族启蒙古典主义的公民意识和爱国主义的路线上来了。“普瓦维人”弗·迪·克尼亚兹宁就是这种情况：这位诗人返回公民和政治问题，回到古典主义模式，在古典主义模式圈子里开始了自己的创作道路。

除了在普瓦维以外，洛可可还在华沙（斯·特伦贝茨基、A.米埃尔）和克拉科夫（在那里，它与当地的感伤主义一样，不但在美学上，而且在哲学上与启蒙主义的古典主义分庭抗礼）得到了发展。洛可可，这是波兰文学中在启蒙运动结束阶段（十九世纪最初三十年）的一种显著现象。洛可可的快乐主义与启蒙主义伦理学的主导倾向相近，启蒙主义伦理学主张人追求快乐的愿望具有其自然性。这种观点是为对抗基督教教义的禁欲主义而提出的个性解放的一般哲学概念的一种反映。同时，洛可可在形式和风格上能够被不属于启蒙思想范畴的、怀有其他观点和其他目的（首先是娱乐目的）的艺术家所采用。在波兰文学中洛可可没有得到像古典主义和感伤

主义那样广泛的传播。随时都可能发生的丧失民族独立的威胁、争取社会改革的斗争、波兰的分裂和民族国家制度的瓦解(1795)、休克状态、绝望的情绪，以及被十九世纪头几十年的希望和新的民族主义高涨所取代的悲观主义，所有这一切都与洛可可的小型和优雅、轻松和顽皮、娱乐消遣和精雕细刻太不符合了。

克拉科夫大学教授、批评家、翻译家和历史学家马尔钦·菲雅尔科夫斯基的著作《论天才、趣味、雄辩术和翻译》(1790)是十八世纪波兰文学研究思想的顶峰。伊·赫列普托维奇的普瓦维洛可可的理论思想在这里得到完整和充分的表现：美学作为一门独立学科分立出来了，有自己的范畴并只接受自己固有的规律指导。该理论在菲雅尔科夫斯基这里不仅失去了纲领性学说的性质——它已经不被看作一套必须遵守或推荐遵守的规范。这是从艺术家的天才创造、自我发展的艺术概念中顺理成章得出的结果，而不是由理论家估算出来的。尽管菲雅尔科夫斯基的著作对戈利扬斯基和德莫霍夫斯基的诗学有诸多争议，但它在逻辑上完成了这两人主导的倾向，而使理论为艺术实践服务。

对于洛可可诗人来说，德·伯尔尼[①]的作品是他们的典范，而尤泽夫·舍曼诺夫斯基(1748—1801)和弗兰契舍克·迪奥尼西·克尼亚兹宁(1750—1807)则享有特殊的荣誉。后两人中前一个是理论家和新风格的创立者，创作了田园诗、歌曲和颇受当时人欢迎的对孟德斯鸠《克尼达的神殿》的诗体改写本，长诗《克尼达的维纳斯神殿》(1778)。后一人则主要以田园诗、抒情诗、戏剧田园作品而闻名。在克尼亚兹宁身上，舍曼诺夫斯基的影响与感伤主义倾向交织在一起，即通过感伤主义折射出他对忒奥克里托斯、扬·科哈诺夫斯基和波兰文艺复兴时期诗歌的迷恋。

波兰感伤主义的奠基人是弗兰契舍克·卡尔平斯基(1741—1825)，他被同时代人称作"心灵诗人"。他的诗学见解、风格和形象性具有独树一帜的特点(诗人知道西方感伤主义比较晚，是在他掌握了法语之后)。卡尔平斯基六十至七十年代的田园诗、抒情诗、歌曲首次出版是在1780年，它们以诗的形式折射出诗人的个人悲剧(不成功的爱情、诸事不利、居无定所)以及他的性格(过分的激情、"敏感"、优柔寡断同时又有点自我欣赏)和观点(基督教的慈善、从贫苦家庭带来并在耶稣会学校学习期间增强了的守旧宗教信仰)。天真的兴高采烈，对每一个不公平、破坏仁慈的(诗人相信"仁慈的"即"上苍决定的")和谐的表现都病态地痛心疾首——所有这一切

① 约1497—1535年，意大利讽刺诗人。——译注

与贯穿着抒情风格和忧郁色彩的充满激情的诗歌语言结合在一起，吸引着读者，与公民意识的古典主义诗歌的宣言般的教诲热情相比，是更能征服读者的全新的东西。

316· 卡尔平斯基八十年代的创作在形式和风格上有些刻意雕琢，没能脱离洛可可的影响，但是诗人由于对审美趣味和感情范畴的伦理学解释和存在着公民意识（描写农奴的命运、支持改革、波兰失败和遭分割的悲剧），故而与洛可可之间仍有差别。同时，在他的抒情作品中出现了民间口头创作特有的题材、诗体、形象和隐喻。卡尔平斯基的宗教抒情诗特别著名，在这些诗中，信仰与人道和社会正义视为同一。他的某些宗教歌曲至今仍在农民中间传唱。卡尔平斯基的喜剧《租赋》和《阿尔采斯塔》也与感伤主义有联系，而历史悲剧《博列斯拉夫三世》（与克尼亚兹宁的悲剧一样）则是以古典主义的规范创作的。普瓦维的特殊地域感伤主义，与对文化艺术的开明贵族庇护的联系，都继承了对个人和社会的仁慈和启蒙的概念，同时也决定了它们既与洛可可错综纠集，又缺乏许多西欧感伤主义者特有的革命和反抗倾向。

前浪漫主义作为一种世界观诞生于十八世纪八十年代古典主义、感伤主义、洛可可的内部和它们的交汇处，所以在开始阶段，前浪漫主义中就缺乏统一的风格走向。前浪漫主义不是出现在激情和唯理性主义和谐的地方，而是出现在它们相互矛盾的地方。除了失去对理性和谐的现实性的信仰之外，对启蒙主义的社会和哲学乐观主义的信念，以及它对世界合理安排的信念也丧失殆尽。现实表现得像是某种特别复杂和不可了解的东西。不可知论的因素以及作为其后果的非理性的东西（幻想、宗教、神秘主义）被推到了世界感受体系的前台。不受束缚的想象，不受理论条条框框局限的创作幻想，对不寻常事物的向往，对民族独特性的莫大兴趣，以及由此而关注民间文学和民族历史的源头（中世纪、哥特式），并且有时还与天命论思想相结合，凡此种种前浪漫主义特点也表现在十八世纪最后几十年的诗歌（卡尔平斯基、克尼亚兹宁、沃罗尼奇等人的某些创作）、散文（B. И. 马列维奇的作品；Ф. С. 叶泽尔斯基的小说《拉维奇徽章的传说》，1789 年，《热皮哈，国王的母亲》，1790 年；M. Д. 克拉耶夫斯基的小说《白色的列佐克》，1790—1792 年）之中。由于这些潮流的发展，波兰人对扬格和 Д. 麦克菲森的诗歌、哥特式小说和恐怖小说的兴趣更增强了。

波兰前浪漫主义的特点是其中作为总的世界观组成部分的明显的萨尔马特主义。然而这种萨尔马特主义不同于十七世纪末至十八世纪前半叶决定波兰文化面貌的那种萨尔马特主义。在波兰启蒙运动第一阶段如此强大的启蒙主义的世界主义构想，由于贵族对民族传统的依恋，并由于波兰启

蒙运动的社会和政治特点（国家面临丧失民族独立的威胁）的结果，却原来如此不堪一击。在这方面，与民族形成过程紧密联系的整个欧洲的因素也起了相当大的作用，这些因素表现在文化、文学和艺术上。与此有关的对民间文学的广泛兴趣的出现和作为一门科学的民俗学的诞生正是在这个时候。因此，正是波兰社会历史发展的逻辑促使改革的构想和文化上墨守成规的构想在第一阶段的分道扬镳之后又日益合流。启蒙主义者从八十年代起就开始特别注意民族特色问题（这先前是守旧派纲领的突出特点），于是在守旧派阵营的概念里出现了某种“开明的萨尔马特主义”，而在改革派阵营的概念里则出现了一个“萨尔马特化的启蒙运动”。文化中的这种社会—政治潮流不仅反映在前浪漫主义的文学路线上，而且反映在古典主义者的作品（比如，最充分地反映在克拉西茨基的小说《波茨托利老爷》中）和感伤主义者的创作中（典型的例子是克尼亚兹宁的《胡子颂》和卡尔平斯基的《一个萨尔马特人的抱怨》）。

杰出的导演、演员、剧作家、教育家和波兰第一个民族戏剧史学家沃依切赫·博古斯瓦夫斯基（1757—1820）在世的时候就享有“波兰戏剧之父”的美誉，但感伤主义，有时还有洛可可的倾向，也给他的创作打上了烙印。他是一个破落贵族、国王的近卫军军人，于1778年成为民族大剧院的演员，翻译并改编了莫里哀、博马舍、梅尔西埃、狄德罗、哥尔多尼、莱辛、科采布、莎士比亚、谢里丹等人的剧作；同时博古斯瓦夫斯基是波兰第一部歌剧《感到幸福的赤贫》（主要台词作者博戈莫列茨、作曲M.卡缅斯基[①]，1778年）的创作者之一和导演。1781—1782年，博古斯瓦夫斯基在利沃夫的舞台上演出。回到华沙之后，他导演了三部意大利歌剧，这给他带来了波兰歌剧舞台奠基者的荣誉。1783—1784年，博古斯瓦夫斯基当上了国家大剧院的经理。在促进民族戏剧发展过程中，他成功地导演了扎布沃茨基、特伦贝茨基、韦比茨基及华沙的生活喜剧作者的作品，开发并推广了对于波兰舞台全新的体裁（歌剧、滑稽歌剧、芭蕾舞剧、轻松喜剧、市民剧）。从1784年至1790年，博古斯瓦夫斯基与自己的戏班一起在各省巡回演出，促进了新观点和新的审美观的传播，后来根据议会议员和国王的请求返回了华沙。

博古斯瓦夫斯基与爱国党和柯伦泰的激进团体有紧密联系，他使戏剧积极参与了四年国会期间的斗争，大胆地引进政治剧目（聂姆策维奇、韦比茨基）。他的喜剧《人民感激的明证》（1791）赞扬了爱国党的胜利并宣布了

① 1734—1821年，波兰作曲家。——译注

启蒙主义的宪法，是《议员返乡》的独特续篇（但已经是以“萨尔马特主义的启蒙”精神来写了），在政治剧目中占有显著地位。在戏剧《亨利六世打猎》（1792）中，普通民众的理想和道德与封建主的伪善和卑劣形成鲜明对照，使得取胜的塔尔戈维察联盟①对其发出暂时禁演的命令。他的滑稽歌剧《克拉科夫市民和山民》特别成功，至今（与《亨利六世》一样）仍在波兰舞台上演出。在这部滑稽歌剧中，民间传说的题材与普通民众的生活风俗画面交织在一起，欢快的讽刺歌与影射迫切政治问题的潜台词交织在一起，激起观众暴风雨般的欢呼和爱国激情。赏心悦目的场景，独特的气氛和戏剧假定类型在这里被洛可可因素烘托出来。在科斯丘什科起义前夕上演的这部喜剧，也如先前博古斯瓦夫斯基改编并加进讽喻意义和迫切政治意义的伏尔泰的《三头政治》和《布鲁图斯》一样，被塔尔戈维察联盟所禁止。情节、主人公、戏剧冲突、语言、风格的感伤主义构想及对主题的诠释本身（特别是在《亨利六世》和《克拉科夫市民和山民》中体现出来的这些东西），都证明新的美学趋势已经影响到在普瓦维以外地方发展的戏剧。


科斯丘什科 十八世纪佚名画家画的肖像

雅库布·亚辛斯基（1759—1794）与贵族的文化艺术庇护人没有联系，在他的诗歌中感伤主义后来有了另外的意义。他也是个破落贵族，曾做过教师、军官，在科斯丘什科起义期间领导了立陶宛的民族解放斗争，是波兰雅各宾主义的杰出思想家，在英勇的华沙保卫战中光荣牺牲。亚辛斯基的早期创作表现出与洛可可相结合的感伤主义的典型影响。到八十年代末形成了他的感伤主义处世态度，其特点是对社会问题的浓厚兴趣和反对封建主义的现实状况和资产阶级的城市道德风尚。在争取改革的斗争变得尖锐的年代亚辛斯基

① 波兰大地主的联盟，以盟约发布地得名，为了取消四年国会的改革措施，它们向沙皇政府寻求支援，导致对波兰立陶宛王国的第二次瓜分。——译注

的诗歌鲜明地表现出政治的和伏尔泰式的反教权主义性质（诗歌、模仿英雄长诗《争论》和《恰恰》）。乡村主题与民间传说一起进入了他的创作之中。作为一个有才华的诗人，他广泛利用音节声调并重的作诗法原则，在音节诗歌中也运用了音节数量不等的诗行，同时，为了避免音节诗法特有的单调，采用了不同的节律、韵脚和分段。亚辛斯基的艺术天赋在他的短 ·318 小寓言中表现得特别明显，他把形式的精雕细刻与理性概括的言简意赅结合在一起。他九十年代的政治号召诗倾向于古典主义。在这些诗中，高声疾呼着法国大革命的思想和雅各宾主义的爱国思想。国王曾悬赏一千兹罗提来奖赏打探到写出那首传播很广的诗歌作者的人，该诗在结尾时发出革命呼吁："让国王们死去吧，世界将会获得自由！"

四年国会（1788—1792）、与塔尔戈维察联盟斗争（1792）和科斯丘什科起义（1794）时期产生了大量政治诗歌（抨击性小册子、讽刺诗、讽刺短诗、寓言诗）。尤利安·乌尔辛·聂姆策维奇（1757—1841）正是在这个时候与这一潮流的著名代表弗·扎布沃斯基、弗·克·德莫霍夫斯基一起获得知名度的，他是爱国党的积极活动家、国会议员、政论家、科斯丘什科的副官和曾被塔尔戈维察联盟禁止过的赫赫有名的喜剧《议员返乡》的作者。聂姆策维奇创作了一大批大胆、俏皮的讽刺诗小册子，他还是政治寓言诗体裁的首创者之一。

宣扬法国大革命思想和北美独立斗争思想的还有一批匿名诗（作者因为死刑的威胁而隐匿了自己的著作权），它们与数不清的"雅各宾俱乐部"有密切关系。在导致波兰第二次被瓜分（1793）的大封建主联盟与叶卡捷琳娜二世勾结期间，这些诗歌中除了要求普通平等和自由之外，首次喊出了反君主制的口号，发出了进行革命政变和为国家独立而斗争的号召。在科斯丘什科起义失败和第三次被瓜分（1795）之后，波兰从欧洲的政治版图上被抹掉了。在这段悲剧性的时期，除了爱国诗歌之外，还出现了翻译的《马赛曲》、《卡马尼奥拉》、《Ca ira》（《这就行啦》）①等。革命民主主义思想后来继续存活于在拿破仑共和军（1797—1863）中战斗的扬·亨·东布罗夫斯基②的波兰军团战士的诗歌中。也正是在这个波兰军团里诞生了《东布罗夫斯基玛祖卡》（由韦比茨基作词，曲调取自民间歌曲），后来这首歌成了波兰国歌。

---

① 《卡马尼奥拉》是法国民警革命歌舞，充满现实政治内容，革命时在街头演出。《马赛曲》和《这就行啦》都是法国革命歌曲。《马赛曲》在第三共和国时被定为法国国歌。——译注

② 1755—1818 年，波兰将军，曾参加 1794 年的起义，是在法国服役的波兰军团的创始人。——译注

军团战士诗人（约·韦比茨基、Ц. 戈德布斯基等）与持民主信念的年轻文学家 K. 特莫夫斯基、A. 戈列茨基一样，在继承感伤主义传统的同时，也利用民间文学的传统。对民族、历史、波兰文化本源（按当时广为流行的理论，这种文化保存在农民日常生活、创作和仪式之中）的兴趣，从丧失独立的最初几年开始，就以特殊的力量表现在波兰的科学和艺术中。各种艺术流派以各种方式对这一主题进行研究。

民间文学倾向、民族历史和爱国主义题材也是萨尔马特洛可可诗歌的特色，这种诗歌在十八世纪后半叶与反对启蒙改革的政治派别是紧密相联的。这个反对派的活动产生了大量的政治文献，它们一面继承萨尔马特洛可可的政论传统，一方面与自己的启蒙主义对手一样，也利用西方的社会—政治思想来为自己的目的服务。在这方面，巴尔联盟[①]（1768—1772）的思想家们与卢梭的接触十分有名，卢梭应他们的请求写出了《关于治理波兰的设想》（1771）。然而，卢梭却对波兰的现实不甚了了，而且依据的是 M. 韦利戈尔斯基伯爵（巴尔联盟的主要思想家）提供的片面信息。因而他以为波兰国王是像专制主义兴盛时期的欧洲君主一样握有全权的独裁者，把波兰市民和农民的赤贫当作君主压迫的结果，而不是如事实上的封建寡头政治专横暴虐的结果。于是乎，卢梭把专制君主制特有的关系照搬到波兰，而没注意到，被贵族立法压制并且还没形成一个阶级的波兰资产阶级十分不发达和政治上不成熟，他没能搞懂巴尔联盟真正的、因受限于等级制的斗争的实质，事实上，他们想要的共和、自由和权利平等只是针对于贵族的，而彻底限制国王权力，所追求的目的不过是阻止启蒙派进行反对大封建主的改革。

启蒙主义阵营波澜壮阔的政治文学的代表人物是诸如 Г. 柯伦泰、C. 斯塔希茨、Ф. C. 叶泽尔斯基、约·韦比茨基等这样一些进步的思想家。1791 年 5 月 3 日国会通过宪法成了为启蒙改革而斗争的颂扬仪式。巩固开明专制主义精神的中央集权，限制大封建主的恣意妄为，扩大第三等级的权利，限制农奴制的无法无天，所有这一切都赢得了进步的欧洲的好感，并被他们当成了国家—司法制度的启蒙构想的典范。

319·

改革的敌人利用了叶卡捷琳娜二世的政治和军事支持，取得了胜利（1792），于是宪法被取消，以及随后导致波兰国家制度被消灭（1795）的一连串事件，所有这一切都已经既不能消灭启蒙思想的火种，甚至也不能改变民族文化、文学和艺术发展的总方向。

---

① 波兰贵族反对国王斯坦尼斯拉夫·波尼亚托夫斯基政权和俄国而结成的武装联盟，因成立之地而得名，后遭镇压。——译注

十八世纪末和十九世纪初，这是一个标志着启蒙主义时代文学过程的第三阶段，即结束阶段同时又是过渡阶段的时期。这时期出现了一些趋向。一方面，在追随者们的理论和创作中形成了对古典主义诗学的教条的诠释，同时可以看出对上个时期的社会和政治倾向的某种脱离（虽然在一定程度上继承了它的哲学和伦理学学说）。另一方面，老一代的作家和他们的年轻追随者在全欧洲启蒙主义意识形态危机期间仍然忠于先前的理想，并创造性地发展了它们的美学倾向（其中包括前浪漫主义和浪漫主义流派）。

在天主教复兴、夏多勃里昂和德国唯心主义哲学日益受欢迎的年代，出现了特伦贝茨基的描述性长诗《佐夫尤夫卡》（1806 年，今称“索菲耶夫卡”，是乌曼的一座公园）。在这部长诗中，作诗技巧与唯物主义观点结合在一起，令年轻的密茨凯维奇兴奋不已。被书刊检查机关没收的 C. 斯塔希茨的历史—哲理长诗《人类》（第一稿，1791—1797 年，1820 年出版），尤·乌·聂姆策维奇、C. K. 波托茨基、Я. 波托茨基的小说及各种体裁的其他作品都贯穿着启蒙主义倾向。启蒙主义文学流派直到十九世纪三十年代仍占上风，只是到五十年代，当排挤了启蒙主义文学的浪漫主义在将自己的位置让给现实主义、并开始退居次要地位时，启蒙主义文学才开始销声匿迹。

在萨尔马特巴洛克时代（十七世纪末至十八世纪上半叶）衰落之后，波兰启蒙运动复兴了民族文学。在更新文艺复兴传统，依靠高雅巴洛克的民族成果并向西方当代艺术学习的同时，启蒙主义的艺术家们建立了新的文学语言，使其成了当代文学语言的基础，并开始完善和加深对现实的艺术认识，引进新的体裁，丰富了形象—诗法和诗律结构。正是在这个时代，最终形成了将来十九至二十世纪文学特有的那种文学种类和体裁的体系。启蒙主义类型的文学美学（取代了学校诗学和修辞学）的形成，它在学校和出版界的传播，文学杂志的兴起和文学批评（现代所理解的文学批评）的产生，最后还有作家的创作本身，所有这一切都是启蒙主义者社会和政治活动的一部分，同时又是他们为改变国家精神生活的改革而斗争的有效武器。

没有启蒙主义者建立的艺术瑰宝，浪漫主义者（始于古典主义、感伤主义和洛可可精神）的腾飞是不可思议的。诸如尤·乌·聂姆策维奇、卡西米尔·布罗津斯基（按密茨凯维奇的说法，他是“浪漫派的始祖”）这样的启蒙艺术家的创作，Я. П. 沃罗尼奇、B. 列克列夫斯基、A. 布罗津斯基等人的诗歌、艺术散文的进步，对民间文学的迷恋及民间文学对历史—文化和哲学—美学概念的影响，所有这一切都继承了十八世纪后半期的倾向。启蒙主义的遗产后来成了现实主义（研究社会问题，取材日常生活和生活现象，

人物的社会—心理典型化，鲜活的口语）艺术思想和实践借鉴的宝库。

波兰启蒙主义时代最具天才的艺术家的作品，当他们在世时便已翻译成了周边及西欧各国的语言。直到现在也还在翻译和再版，这本身就说明了它们的美学价值。在匈牙利，由于其具有相似的社会—政治情势，因而十八世纪前就对波兰的传统兴趣更加浓厚了。所以，波兰的主题在巴恰尼·亚诺什、X. 卡津齐、Й. 格瓦达尼的创作中都可以遇到。吸引他们的还有波兰的艺术成就、改革文学语言的经验。纳鲁谢维奇和抒情诗人科纳尔斯基的作品也被翻译。十八世纪波兰文学在斯拉夫世界一直保持着主导地位。西斯拉夫人的先知先觉者也向波兰学习语言改革的经验。C. 罗日奈、A. 普赫麦耶尔及其他人翻译了克拉西茨基、卡尔平斯基、克尼亚兹宁、聂姆策维奇及其他人的作品，作为新的民族文学的样板。在十九世纪前半期，波兰的各种潮流渗透进南方的斯拉夫人，克拉西茨基的作品被翻译成克罗地亚和斯洛文尼亚语言就可以证明这一点。如前所述，在波兰—立陶宛王国版图中包含有立陶宛、乌克兰、白俄罗斯、拉脱维亚、摩尔达维亚的土地。在波兰城市居民中自古以来就有相当多的日耳曼人和犹太人；在少数民族中还有亚美尼亚人、捷克人、斯洛伐克人、匈牙利人、鞑靼人等。这些民族在一个统一的国家疆界内共同生活，相互直接交往，这些都反映在文学领域中（社会问题、艺术潮流、主题、人物）。

320·

俄国文学中的波兰潮流在十八世纪前半期特别明显：和以前一样，上个世纪翻译的作品以手抄本形式再版、传播，而且甚至开始渗透进民间文学中（《镜子》、骑士小说、讽刺短诗、戏谑小品、笑话、歌谣、滑稽小说、世俗的和宗教的短诗和赞美歌）。直至罗蒙诺索夫和特列季亚科夫斯基改革之前，以音节的数目和特点为根据的系统仍然是作诗法的唯一标准。

费奥凡·普罗科波维奇及其追随者的文学概念依据的就是波兰诗学。波兰学校戏剧舞台的理论和实践一直用于俄罗斯演出和戏剧舞台。十八世纪后半叶至十九世纪初，尽管法国文学明显占上风，但是对波兰文学的兴趣也仍然还保持着。出现了克拉西茨基、纳鲁谢维奇、聂姆策维奇的作品的俄译本，还有博戈莫列茨和博古斯瓦夫斯基的喜剧的俄译本。克拉西茨基的论文《论小说》在《欧洲通报》中一再转载，而他的小说一直影响着俄国的散文（布尔加林、先科夫斯基和其他一些用俄语写作的波兰人）。

俄国教育界的许多代表人物都懂波兰文并且对波兰文化和艺术十分熟悉，其中包括一些因个人交往而熟悉的。许多波兰人到过俄国，到过彼得堡。扬·波托斯基在自己的印刷所里用法语出版了《在萨拉戈萨找到的手稿》（1804—1805），这是一部全欧洲知名的小说（它的影响可以在普希金的创作中找到）。聂姆策维奇作品的译者，未来的十二月革命党人 K. Ф. 雷列

耶夫，曾经给这位波兰的民族英雄写信（用波兰语）说道："热爱真理和与祖国有关的一切，鼓舞我向我的同胞建议，让他们注意俄国英雄及整个人类朋友们的伟大功勋。您的《历史之歌》对我来说是一个令人惊叹的典范。由于它，我学会了用科哈诺夫斯基、克拉西茨基、特伦贝茨基和聂姆策维奇的名字美化了的语言。"在把自己翻译的《米哈尔·格林斯基公爵之歌》献给聂姆策维奇本人时，雷列耶夫写道："天才的成果是全人类的财富，我斗胆向波兰文学的尊敬的涅斯托耳[①]保证，涅瓦河畔科学王国的代代年轻人，会兴高采烈地为萨尔马特诗琴的甜美音符所陶醉。"

第二章　捷克和斯洛伐克文学

十八世纪的前三分之二时期在捷克人民的历史上是一个萧条的反动时代。众所周知，在白山交战（1620）之后，捷克成了哈布斯堡帝国的一部分，反宗教改革运动、残酷的封建压迫和强迫日耳曼化政策的漫长时期开始了。奴役者极力想根除"异教徒"人民意识中的胡斯[②]传统，去除人们对欧洲第一次反封建的农民战争和关于捷克国家的记忆。贵族和大部分城市居民都被强制德意志化。捷克人被强行投入罗马天主教会的怀抱，其他所有的信仰都遭到残酷的迫害。耶稣会教士禁止和销毁了大量捷克书籍（仅耶稣会教士科尼阿什就亲手烧毁了三万多卷）。

十八世纪几乎没有用捷克语出版的书刊。已知的例外是个别的宗教读物和"劝世"文学，它们适于普通民众阅读，并渗透着官方天主教巴洛克精神以及它所特有的冥间永恒生活与尘世短暂生存的对立观念。捷克语文的衰弱如此厉害，以至于到十八世纪末，捷克的一个大学者约·多布罗夫斯基曾表示怀疑，捷克语是不是像拉丁语和古斯拉夫语一样已经消亡了。

但是，民族语言和祖国的文学传统还是被农奴制农民保存下来，主要是在口头创作中保存下来了。在农民中间产生并流传着传说和神话（关于扬·杰兹卡[③]和胡斯派的故事、关于布朗尼克[④]骑士的故事，传说他们好像睡在山洞里，将在预定的时刻醒来并解救人民）、歌谣（关于扬·胡斯的歌谣、"义盗"即高尚的强盗之歌、关于农奴不自由的歌谣、民间叙事谣曲、包

① 希腊史诗中皮罗斯的统治者，以睿智著称，且为人公正、长于言词。——译注

② 胡斯是十五世纪捷克的宗教改革家。1419—1434年曾爆发捷克反封建、反天主教的民族解放运动。史称胡斯战争。——译注

③ 约1360—1424年，捷克民族英雄、统帅。——译注

④ 布朗尼克是捷克的一座山。——译注

括福音歌在内的宗教歌谣)、童话(关于幸运的民间英雄“笨”贡扎的故事)。在民间文学作品中,人民保存了对反封建斗争和自己的英雄们的记忆,体现了对自由和光明未来的向往。许多民间故事的情节和形象后来被十九世纪的捷克作家所加工,并成了民族文学的重要源泉之一。

手稿文学在十八世纪也得到了某种传播,这些手稿是由一些“写家”传抄的旧文献,其中包括违禁的文献,或者他们创作的一些新文章。属于这类的有特别的集市歌,它们的文字以手抄本的形式在集市上流传。还产生了独具一格的民间音乐剧,即“兹佩沃格拉”(类似民间歌剧的东西)和民间木偶剧,木偶剧艺术的发展成果丰硕,并以捷克专业木偶剧的形式保存至今,是世界上最优秀的木偶剧之一。学校戏剧有时也受到民间感受的影响(如关于国王多罗特卡的戏剧)。民族文化的民间传统对于十八世纪最后四分之一时期开始的所谓民族文艺复兴有着巨大的意义。

封建经济的危机现象和农民暴动(最大的一次是 1775 年的农民起义)决定了玛丽亚·特蕾西亚和约瑟夫二世以开明专制制度的精神进行的改革,即取消农民的个人依附(但仍保存徭役地租),特许信教自由,暂时取消书刊检查等。所有这一切,除了接受欧洲普遍的启蒙运动影响之外,还促进了捷克民族文化生活的活跃。

捷克民族文艺复兴运动的早期阶段(十八世纪末至十九世纪初)是在启蒙运动的旗帜下度过的,这一启蒙运动反对的是反宗教改革运动的精神压迫,同时又是在争取思想的世俗性质和民族文化自我确立的旗帜下度过的。捷克的启蒙运动带有相当温和的性质,尽管它也受到法国启蒙主义者卢梭、孟德斯鸠等人的思想影响。它主要是以反映民族文化复兴和发展进程的各种创举表现出来的。

争取捷克民族语言权利的斗争开展起来了。其证据就是诞生了捍卫捷克语的政论(B. 塔姆等人),这些政论通常带有反教权主义和反贵族的色彩。古老的捷克文献被一版再版,它们曾遭受的迫害现在被看成“不开化”时代黑暗势力的表现。历史继承意识逐渐加强:在启蒙主义者的意识中,民族复兴是与宗教改革运动的传统紧密相联的。捷克人对其他斯拉夫民族,特别是俄罗斯和波兰民族的历史的兴趣也很典型。捷克人从泛斯拉夫爱国主义中,从自己对斯拉夫世界的归属意识中为自己的民族愿望获得了精神支持。对整个斯拉夫传统表现出明显兴趣的哲学科学得到了迅猛发展。

著名学者、启蒙主义者约泽夫·多布罗夫斯基(1753—1829)是最伟大的捷克语言学家。他的活动的总倾向性表现在主张思维有权摆脱“等级专制”,摆脱反宗教改革运动的精神桎梏。他把人的理智、真理、已经证明的

事实摆到高于一切的位置。他从事科学的历程，始于大胆证明所谓出自马可的福音书是伪造的，而四百年来它一直以福音书的原型闻名于世并被当作神圣不可侵犯之物。多布罗夫斯基最多不过是一个温和的无神论者，但他总是“毫无顾忌地说出真理，纯粹的、赤裸裸的、不加任何修饰的真理”，揭露各种“与其说是科学的，毋宁说是笃信上帝的”见解，他关于自己的时代犹如“晴朗的中午，启蒙的朝霞正驱赶着人们头脑中的黑暗”的认识，所有这一切对于当时来说肯定是无愧于全欧洲启蒙运动的自由思想的非凡表现。

多布罗夫斯基不仅为捷克语，而且为整个斯拉夫的语言学奠定了基础。在他的众多著作中，有《捷克语言和文学史》(1792 年，用德语写成)，有起到了文学杂志作用的汇集和选集。后来还出现了他的鸿篇巨制《古斯拉夫语基础》(1822 年，用拉丁语写成)。多布罗夫斯基论述并制定了捷克诗歌音节声调并重的作诗法原则。 · 322

民族复兴时代的捷克诗歌发端于古捷克诗集，以及翻译和创作的诗集。1785 年出版诗集的瓦茨拉夫·塔姆(1765—约 1816 年)努力想展示捷克语言的作诗潜力。到十八世纪末，出现了一批被称作“普赫迈耶尔派”的诗人(包括安东宁·普赫迈耶尔，1769—1820 年；舍巴斯蒂安·格涅夫科夫斯基，1770—1847 年等)。十八世纪末至十九世纪初，他们发行了七本诗选，其中也刊登斯洛伐克诗人的作品(Ю. 帕尔科维奇、Б. 塔布利茨)。普赫迈耶尔和他的战友们把奠定捷克诗歌的基础(首先是制定出文学语言和作诗技巧)看作自己的启蒙和爱国使命。必须复兴在许多方面都已失传的民族文化。

他们依据多布罗夫斯基的著作，在实践中掌握了音强音节体的作诗体系，这种体系后来在捷克文学中得到确立。普赫迈耶尔派和普赫迈耶尔本人的巨大功勋还在于开发出各种诗歌体裁。其中有爱国主义的颂诗、阿那克里翁抒情诗的各种体裁、朋友间的诗体书简、田园诗，等等。普赫迈耶尔的寓言尽管是转述外国语(主要是波兰语)的内容，但它具有自然的捷克音律和民族色调的特点。格涅夫科夫斯基的创作性质则有所不同，他是叙事谣曲和模仿英雄作品的作者。在他的笔下，感伤主义的主题常常转变为充满平民幽默的布尔列斯克[1]。他最重要的作品是模仿英雄长诗《德温》(1805)，是根据捷克的所谓“姑娘战争”，即男人与女人之间的战争的传说写成的。

---

① 布尔列斯克是体裁故意与情节不相符的幽默诗、剧本等。——译注

在对待当时诗歌的态度上，还很难说有什么成熟的、明显的倾向。在诗歌中，占上风的是古典主义色彩，同时与洛可可和感伤主义潮流相结合，对后两者的兴趣是伴随着对天主教禁欲主义和宗教经院哲学的不满而产生的，并反映了世俗抒情诗的形成。由于当时唯理性主义的启蒙主义的理想，便产生出诗歌的训诫和说教倾向。由此产生出基于被描述的东西与“启蒙理性”原则相对照的诗学。在寓言和颂诗中鲜明表现出来的道德说教性质不仅独特地表现在讥笑不学无术和偏见的布尔列斯克叙事谣曲中，也表现在抒情诗歌中，尽管这些抒情诗常常是为赞美创作的：赞美大自然怀抱中的天然生活，赞美爱情和尘世享受，等等。格列夫科夫斯基写道：“当前诗歌的对象很大部分是健全的理性规则，生活的睿智，自然和崇高精神的美、欢乐、爱情、机智和朝气蓬勃的工作。”

捷克的戏剧诞生于十八世纪末，这在很大程度上要归功于瓦茨拉夫·塔姆。在1786年到1792年之间上演了近三百部捷克语的戏剧，它们是翻译的（主要根据德语）和创作的。在创作的戏剧中主要是赋予了爱国主义色彩的骑士剧，还有滑稽剧。戏剧在很多方面具有平民性，而戏剧的演出则具有反贵族的倾向。当时的剧本没有出版，除个别例外，也没有保存下来。但是根据保存下来的资料足以肯定地判断它们的内容。研究此时期戏剧生活的捷克文学研究家扬·雅库别茨写道：“培育出具有明显社会倾向的戏剧。在这些戏剧中描绘了特权阶层与无权的普通人之间的冲突。作家通常……站在自然法和真诚的人性一边，站在被压迫者特别是农民一边，保护他们不受封建主及随从，主要是管理人员恣意妄为的侵害。穷人通常是道德高尚的，与他对立的是贪得无厌、麻木不仁的富人。”剧中常常有开明的统治者——这也符合当时的时代精神——站在人民的一边并保护人民不受贵族为所欲为的侵害。由于检查制度的恢复，戏剧开始衰退。

斯洛伐克当时作为被匈牙利奴役的一个部分也划在哈布斯堡帝国版图内，它的基本情况和捷克差不多。因而，斯洛伐克人经受的是双重压迫。在这里，没有作为民族书面文字的统一语言。最常用的是捷克语，只是在某种程度上具有斯洛伐克本地色彩而已。同时，斯洛伐克比捷克更多地保存着受迫害的新教教会，特别是福音派教会的某些立场。

十八世纪的斯洛伐克民族艺术传统也主要以民间创作的形式存活着。323· 特别突出的是关于道德高尚的民间义盗的传奇和歌谣，歌颂这些义盗向老爷们复仇并帮助穷人。关于义盗的民间传说的中心人物是“劫富济贫”的半传奇人民英雄亚诺希克。后来他被许多斯洛伐克诗人所歌颂。本来意义上的“文学”基本上是以手抄本形式发展，这些抄本有时使用的是混合文

字。特别是在十八世纪初，它主要与巴洛克倾向有紧密联系（布道辞、学校戏剧、歌颂作品）。

到十八世纪末，标志民族复兴的最初潮流是出现了一批历史著作，它们反映了民族自我意识的增长，并试图从爱国主义立场思考斯洛伐克人在匈牙利国家历史上所起的作用。属于这样的著作，首先是尤赖·帕帕涅克的《斯洛伐克人民史，关于斯拉夫人的王国和国王、关于新旧世纪斯洛伐克人的社会关系和教会关系》（1780）和尤赖·斯克列纳尔的《大摩拉瓦的古代状况及匈牙利人对它的初次侵犯》（1784），后者具有小说文学的明显印记。

十八世纪斯洛伐克文学的优秀作品是古戈林·加夫洛维奇（1712—1787）的《牧人学校——习俗的粮仓……》（1775），一直是以手抄本的形式流传，刊印则是很久以后的事了。书中二十二首歌每一首都有预先展示《旧约》的故事情节，它们成了加夫洛维奇对斯洛伐克当时农牧民生活进行思考，创作独特的寓言和进行讽刺揭露的出发点。劝谕说教倾向变成了对社会不平等和封建压迫的批判，变成了对老爷的抨击和对农民的深刻同情，在加夫洛维奇看来，农民的劳动是整个生活的基础。作者从道德法的立场谴责并嘲笑了贵族的血统高傲和贪得无厌，刻画了饥饿的农民不堪重负的劳动。这部长诗采用了古希腊罗马和文艺复兴时期诗歌的某些主题，同时又汲取了民间文学的智慧。它的文体经常使人想起民间谚语和俗语。长诗的自发唯理性主义倾向（尽管不那么彻底）和极力依据自己的观察（“事物总是靠我们从经验中认识”），使加夫洛维奇成了斯洛伐克启蒙主义运动的先驱。1778 年在斯洛伐克完成的费讷隆的《忒勒马克斯历险记》的译本也一直是手抄本形式。

十八世纪末，在民族生活活跃的气氛中，曾进行了创造斯洛伐克语言的尝试。最初的尝试是约泽夫·伊格纳茨·拜泽（1755—1836）进行的，他还写了一本冒险小说《小伙子雷列历险记》，对斯洛伐克的社会关系进行了批判性速写。更加完整和深思熟虑的斯洛伐克书面文字系统则是安东·贝尔诺拉克（1762—1813）提出的。尽管它后来不再使用，但当时甚至还产生了这种语言的文学。现代斯洛伐克文字的基础是斯洛伐克中部方言（贝尔诺拉克来自西斯洛伐克），是十九世纪四十年代创造的。

贝尔诺拉克的战友和最激进的斯洛伐克启蒙主义者尤赖·凡德利（1750—1811）深受法国启蒙运动影响，他发表的思想受到了约瑟夫二世改革思想的启发。他的政论文《一个僧侣与魔鬼的推心置腹的交谈……》的特点是对封建关系、财产上的不平等、民族歧视，特别是教会进行了尖锐批评，有些地方还有讽刺色彩。这篇文章充满了对自私自利的僧侣阶层的激烈指责，说他们是靠农民的血汗养活的。

另一些作家，特别是福音派教徒，则继续使用捷克语。尤赖·帕尔科维奇（1769—1850）和博古斯拉夫·塔布利茨（1769—1832）在精神上与普赫迈耶尔派关系密切。帕尔科维奇是《斯洛伐克群山的缪斯》（1801）的作者，而塔布利茨则在1806年至1812年间创作了四册《诗歌和札记》。他们的创作促进了世俗抒情作品的形成，促进了文学技巧的改良提高。他们两人都把诗歌看成进行道德教育和民族教育的工具，而且他们认为普通民众才是美德的代表。塔布利茨的颂诗充满了斯拉夫统一的思想，这种思想支持着斯洛伐克人对自己未来的信念。

324·

第三章 匈牙利文学

1. 巴洛克和启蒙运动

巴洛克传统在匈牙利文学中几乎一直存活到十八世纪七十年代。但是，按匈牙利文学史家的说法，巴洛克的经典时期——"英雄主义"时期，已经是明日黄花了。

一方面，在对世界的感受和表现手法上有许多仍属于巴洛克的匈牙利文学，已经悲痛地失去了尽管有点矫饰却又不失为奋不顾身的解放的和爱国主义的激情，失去了"英勇精神"（比如兹里尼的创作所表现出来的）。十八世纪初，拉科齐·费伦茨二世领导的反哈布斯堡王朝战争（1703—1711）遭到失败，给多年的贵族民主主义起义运动画上了句号，这个运动曾经以相当于反奥斯曼帝国的斗争的情绪，给文学提供了营养。另一方面，对个性、对个人内心生活的深刻兴趣越来越超出了斯多葛主义——宿命论的在劫难逃观念的范畴，在人和现实中获得了合理的支柱，预示着获得了启蒙运动的道德—美学哲学，或者标志着与这一哲学的接近。

十八世纪前半叶的散文作品是已经止息的与哈布斯堡王朝的斗争、拉科齐时代曾经绽放的希望的独特纪念碑和对后代的遗训。这就是反哈布斯堡王朝运动的著名人士们——包括有八年担任了从奥地利夺回土地上的匈牙利国王（而且是开明国君）的拉科齐本人——所写的具有直接文学价值和新的艺术特点的回忆录、书信、随笔、告示。这些作品往往是作者流亡国外期间写出的，所以它们是对过去和现在的教训的悲怆而又清醒的分析思考的成果。它们的作者不受任何强迫的政治限制或者宗教形而上学传统的束缚，部分地由于与国外先进思想的接触，所以有时对某些典范的社会规章制度（首先是对哈布斯堡王朝的专制主义）很具批判性，并且在阐述事实、事件和感受时特别具体，可以在它们本身中间寻找到意义、内部动机和对

它们的辩护：这是从矛盾着的各种各样的人和历史的经验中得出的理智结论中寻找而得来的。

属于拉科齐·费伦茨(1676—1735)的有两篇这样的文章，它们有内在的联系并相互补充，一篇是《一个罪人的忏悔》(用拉丁语写成，1716—1719年)，另一篇是《回忆录》(用法语在1717年写成;1739年出版)。在第一篇文章中，对自己生活的描述与宗教议论和忏悔、"自白"交替进行。它充满了内心自我净化和自我教育的激情，因为拉科齐在法国成了冉森教派的信徒，这种激情很适应冉森教派的伦理学。对自己的深切不满和同样深刻的道德情感，以及对生活积极内容的探索，这些都使《一个罪人的忏悔》远离了巴洛克所固有的将有罪的尘世与彼岸的完美世界宿命地对立起来的做法，而追随了作者最初作为自己目标的怡然自得的奥古斯丁①。

《回忆录》不论其性质、风格还是用途上都属于另一种作品。这里主要的不是自我分析，作者感兴趣的不是自身的弱点、受到的诱惑和犯下的失误。这本书精练而生动地描绘了1703—1711年解放战争的客观过程、它的推动力、政治波折和矛盾，常常闪耀着政论文的光彩。书中毫不留情地鞭挞了无法无天、粗暴傲慢的独裁统治和奥地利宫廷的背信弃义，谴责了天主教教士，特别是自称是"奥地利主子的恭顺奴仆"的耶稣会教士(他们千方百计干扰拉科齐，包括干扰他在夺回的土地上实行宗教信仰自由)在他面前的奴颜婢膝。拉科齐同样观点鲜明地评述了缺点——自己帐下的将军和封建主们的相互嫉妒、自私自利、内部不坚定(他公正地把贵族的等级自私观念看作是导致失败的最主要原因之一)。从社会分析的清醒度和刻画社会关系的精确度来看，拉科齐使人想起上个世纪，即十七世纪的上层社会有教养的文学家或思想家如阿帕查伊-切里或者M.贝特伦，但明显比他们高出许多。与此同时，强烈的正义感和对人类行为的道义动机的关心，使他的回忆录与《一个罪人的忏悔》形成统一的整体。

拉科齐的高级侍从官克列缅·米克什(1690—1761)的《土耳其书简》(约1717—1758年)实质上也是一部回忆录，米克什一生都忠诚地为拉科齐服务，在波兰、法国和土耳其流亡时也伴随左右。《土耳其书简》充满了对祖国的怀念和对流亡国王的爱戴，对于他来说，国王永远是思想伟大和品德高尚的典范。他真实而细致入微地描绘了罗得岛上匈牙利侨民区的日常生活，转达出它的气氛，在叙述中穿插进各种日常生活故事，以及自己的希望和怀疑。《土耳其书简》中没有文人主义者书信的任何雄辩口才，但它

① 354—430年，基督教神学家、宗教活动家，著作甚多，其中《忏悔录》最为有名。——译注

们也远没有巴洛克的那种铺张和玄奥费解。叙述风格无拘无束、朴实无华，感情真挚、自然，推理突显出机智活泼的幽默。《土耳其书简》在这方面可以与法国古典主义作家的书信散文，例如比西-拉比登或者德谢维尼耶夫人的书信相媲美，可能，米克什自己对他们也是熟知的。

当时还有一部引人入胜的回忆录文学的精品，这就是卡塔·贝特伦(1700—1759)的《传记》(约1740—1744年)。当时，在奥地利并吞了埃尔代伊公国之后，特兰西瓦尼地区的匈牙利贵族就开始逐渐皈依天主教，以挽救自己的地位并获得职位和特权。卡塔·贝特伦本人属于贵族血统，却仍旧是一个热心的新教徒，因此招来了许多不幸和麻烦。她在这部《传记》中再现了这些麻烦，并孜孜不倦地揭露、诅咒叛教者像一个匈牙利的"莫罗佐娃贵族太太"[①]，同时以极大的戏剧性传达出一个孤独的、不为人理解和受迫害的女人的痛苦。卡塔·贝特伦的《传记》尽管有神秘主义色彩、大量的梦境和可怕的幻象描述，但它也远不同于巴洛克文学，其特点就在于它对内心生活的分析态度和自我认识的独特热情。

2."风流典雅"风格

由于贵族—民主主义的民族解放运动遭到镇压，被认为精细的"宫廷"趣味得到传播，十八世纪第二个三分之一时期的匈牙利文学开始具有欧洲广泛流传的"风流典雅"风格(洛可可)。

"风流典雅"风格在匈牙利诗歌中的奠基人是阿马德·拉斯洛(1703—1764)。他的作品很多，而且写得轻松，他把十七世纪的诗人焦德希认作自己的老师，但明显改变了题材和手法。焦德希绘声绘色地描写了幸福的婚礼；阿马德则写的是单身汉生活的美妙和夫妻生活的沉重。尽管焦德希与早期巴洛克风格的其他匈牙利诗人相比，写作时要自然得多，甚至相当自由，但毕竟没有堕于几乎是轻佻的顽皮；而阿马德除了写宗教内容的艺术性不太高的诗以外，还公开讴歌自己的爱情奇遇(这占了他抒情诗的很大部分)。然而，他的诗却具有某种艺术魅力。这些诗的成功应该归功于韵脚的悦耳和丰富，归功于复杂而和谐的韵律—分节结构，归功于由声音和词的配合所得到的出人意料的旋律和意义的效果。

法卢迪·费伦茨(1704—1779)是个多面手和重要人物，他在诗歌、散文和戏剧领域中都曾一试身手。作为一个熟知维吉尔、贺拉斯、梅塔斯塔

---

① 此处应指费奥多西娅·普洛科比耶夫娜·莫罗佐娃(1632—1657)，俄罗斯的分裂派教徒，曾支持阿瓦库姆。——译注

齐奥等意大利作家，以及德国、西班牙作家（法卢迪曾在奥地利学习，在罗马度过五年）的有教养的人，他大胆地学习西方的体裁及其他新鲜事物，巧妙地将它们与“自己的”匈牙利内容相结合。比如，他写过田园诗、牧歌，其中的人物都具有假定的牧人的名字（菲利斯、克洛林达等）；他还是尝试将十四行诗形式引进匈牙利诗歌的第一人。但是，在法卢迪诗歌外表时髦的风格特性背后，人们看到的是穿着民族服装，具有本民族习惯，说着本民族语言的匈牙利农民。有时，民歌因素与“风流雅致的”文风交织在一起。法卢迪的这种诗似乎是为后来十九世纪弗勒斯马尔蒂、阿兰尼和裴多菲等人开辟了道路。

作为散文家的法卢迪则是以翻译（准确地说，是自由加工）威廉·德雷尔写给太太及其男伴们看的道德说教文章（这些文章教导他们如何体面地用智慧的“中庸之道”精神调和世俗习俗与宗教要求），以及安东尼奥·代斯拉瓦的小说集《冬夜》[①]而闻名的；法卢迪的加工作品也叫这个名称（1778）。在《冬夜》中，站在我们面前的法卢迪已经与其说是一个道学先生（其实，他扮演这个角色已经不是用严肃的教训，而更多是用滑稽的例子和故事来极力影响读者），不如说是一个无拘无束地供有教养阶层消遣的小说家。这本书包括八个关于打猎、爱情和经济—日常生活题材的故事（五个故事发生在匈牙利，三个故事发生在巴黎），与巴洛克风格的繁冗难懂不同，它们的语言活泼、优美而精练。

与此同时，在十八世纪下半叶，在某些钟情于“马扎尔人”[②]的古风的贵族作家的创作中，开始流露出直接的前启蒙运动倾向。比如，在诗人拉达伊·格杰翁（1713—1792）、奥尔齐·廖林茨（1718—1789）的活动中就表现得十分明显。他们俩根本就不反对洛可可风格，并且自己就作了许多洛可可风格的诗，却在言谈和行动上捍卫一切匈牙利的东西——从高雅的艺术传统（兹里尼）到宗法制的民族习俗。奥尔齐在自己的诗中嘲笑了对外国东西的盲目崇拜，说它导致“道德沦丧”。拉达伊在国内组织了一个有丰富匈牙利书籍的图书馆，对所有热爱祖国语言的人开放。在他们两人身上都以自己的方式反映出对民族文化和语言命运的笨拙然而热忱的关怀，而民族文化和语言的解放与提升又都是十八世纪末匈牙利启蒙主义者必须坚守的金科玉律和出发点。

·326

不管是拉达伊还是奥尔齐，都翻译法国古典主义者布瓦洛、费讷隆、伏

---

① 安东尼奥·代斯拉瓦是十六世纪末至十七世纪上半叶的西班牙作家，《冬夜》首版于1609年。——译注

② “马扎尔人”是匈牙利人的自称。——译注

尔泰等的作品,并从中找到了对自己反抗哈布斯堡王朝君主专制主义、宗教经院哲学的某种支持,找到了对抗各种极端主义、过分要求和文学上奢华浮夸的平衡物。

3. 古典主义和感伤主义

然而,匈牙利启蒙运动(包括文学)本身的第一个策源地却是在维也纳的称为"御林军"的小组(拜塞涅伊、巴罗齐、巴尔恰伊等人),他们都是出身匈牙利贵族、在玛丽亚-特蕾西亚的御林军中服役的知识青年。

这种服役比较轻松,它主要是一种荣誉,因此提供了某种闲暇,维也纳的宫廷图书馆和文化、社交生活则有助于填补这一时间空隙。年轻的匈牙利御林军的民族感情不论在哪里都可找到确证和崇高的榜样,尽管他们在宫廷,但与大多数匈牙利贵族怀有同样的感情(这些贵族在拉科齐起义后1765年的等级代表会议上首次敢于把这种感情表现得足够明确)。图书馆里的法国和英国启蒙主义者的作品向他们提供了精神食粮;而在这个奥地利的首都,对哈布斯堡宫廷的意大利—法国影响与日益高涨的德国人的自我觉醒相结合,这样的精神生活又迫使匈牙利御林军们思考自己国家、被压迫的匈牙利语言所应有的可能性和权利。

"御林军"的公认首脑和匈牙利启蒙运动初期(七十至八十年代)的伟大人物是拜塞涅伊·久尔吉(1747—1811)。拜塞涅伊出身于一个古老的贵族家庭,在两个兄长之后被父亲派往维也纳的御林军中服役(1765),他在这里,很短时期之中就通过自学获得了大量哲学和文学知识,为自己打开了宗教改革时期和巴洛克的古老匈牙利文学——彼得·博尔涅米萨、兹里尼、焦德希的大门。拜塞涅伊博览群书,在哲学、教育学、戏剧和诗歌方面都曾一试身手,他首次将欧洲启蒙运动的思想和探索变成了匈牙利社会意识的财产,并且独立发展了这些思想使之适合祖国的条件。拜塞涅伊的个性魅力,他的道德威望,社会—哲学原则,都对同时代人产生了巨大的影响;而他在匈牙利文学中的作用,从完善语言、培植和培养新体裁的角度来说,完全相当于罗蒙诺索夫在俄罗斯文学中的作用——当然有一些必要的修正。

拜塞涅伊是个高产作家,能很快把自己的思想、艺术意图体现出来。他的几乎所有主要作品(艺术的、哲学的、文化—教育的)几乎都是在七十至八十年代"一气呵成"的。这个时期同时又是他的创作最激进的时期。早在1772年,拜塞涅伊就发表了两部悲剧——《匈雅提·拉斯洛的悲剧》(匈雅提·拉斯洛是匈牙利王国著名统帅和统治者匈雅提·雅诺什的儿子,于

1745年被亲哈布斯堡的恣意妄为而残酷的国王叛卖性地杀死）和《阿吉什的悲剧》，它们被认为是匈牙利文学中启蒙运动历史的开端。

这两部戏在舞台演出方面和艺术上都很薄弱，只是在形式上重复了法国的范本（伏尔泰）。但即使如此，拜塞涅伊的功勋在于赋予这两部戏的主题范围，即卑劣的残酷与高尚道德的冲突、专制霸道与热爱自由的冲突，这种冲突是以当时的匈牙利面貌出现的。在《匈雅提·拉斯洛的悲剧》中反复提醒人们匈牙利历史的不公正性（我们将会谈到拉科齐被出卖和被驱逐），这个当时大众关心的问题还流于表面。但在《阿吉什的悲剧》中这个问题也不用猜想就明白：斯巴达人，就像现在的匈牙利人一样，眼睁睁就在国王的苛捐杂税重负下呻吟着、抱怨着，要求烧毁欠债的账单。确实，国王列奥尼德，这个慈善而开明的"约瑟夫主义"的体现者，不顾险恶的谋士们的反对减轻了臣民们的负担。然而，起先站在人民一边的阿吉什，此时却马上从人民身边躲开了。这完全符合当时匈牙利贵族自私的特征，他们起而反对国王只是为了自己的利益。狂暴的造反分子阿吉什成了列奥尼德严厉的牺牲品，而这种严厉也是合理的，清楚地显示出哈布斯堡王朝对匈牙利的典型的如意算盘，即分裂匈牙利农民与贵族，在自己遭到危险的时刻唆使一方去反对另一方。

正如没有完成的讨论国家政治的著作《法律之路》（1778）所证明的，拜塞涅伊在七十年代后半期已经在自己的政治观点上前进了一大步。在他看来，开明专制制度的理想现在只不过是"思想的陷阱"。他在卢梭和洛克之后也确信，"人生来就是自由的"，他宣布所有人在法律面前都是平等的，而且甚至比自己的老师们走得更远，认为私有制将给人带来致命的后果。拜塞涅伊发展了民族和社会平权的思想，并在自己1777—1781年的众多"告示"（《匈牙利观察家》、《马札尔人》、《朴实的意图》等）中将这些思想具体化，使之适用于人民教育事业。

拜塞涅伊是世俗教育的坚定拥护者。他激烈抨击旧式学校及其死记硬背《圣经》和罗马法的一套，而在道德教育和智力开发上他偏重于读者需要、亲近和感兴趣的题材的母语高雅文学。"没有一个民族是用别人的语言建立起科学的，只能是用自己的语言"。但是他并没有堕入民族局限性的误区，他强调说，其他民族的文化是一面镜子，本民族用它既可照出"自己的长处，也可照出自己的短处"。拜塞涅伊认为，文化和科学是民族解放的第一武器，而它的主要推动者则是贵族，但是他同时希望让"地位和身份与他们的才能唯一适合的最普通的人们"加入社会和精神的进步中来。他是妇女平等的拥护者，主张不论贵族还是农民都有受教育的权利。

拜塞涅伊这一时期的哲学原理也具有更激进的倾向。在论文集《万象》


拜塞涅伊肖像 十八世纪佚名画家所画
藏于德布勒森的德里博物馆

(1779)及其他作品中,他在主要的认识论问题上表现出自己终究是个唯物主义者的立场;他认为经验是一切知识的唯一来源,而物质是运动的永恒主体,而且把理性、思维能力本身与物质的存在和发展联系起来。拜塞涅伊作为艺术家的表现力也在增长。在他的喜剧《哲学家》中,几乎像"冯维辛一样"生动地刻画出当时匈牙利贵族社会的典型和习俗。

1782年,失去了图书管理员和保管员薪水的拜塞涅伊(此前他已从御林军退役)被迫离开维也纳,并居住到自己偏僻的匈牙利庄园中。从这个时候开始,他的创作逐渐走下坡路,这也与总的文化—政治倒退密切相关:1790年约瑟夫二世去世之后,被法国的事件吓破了胆的哈布斯堡王朝转向反动。而且,拜塞涅伊作为一个思想上危险的人物被书刊检查机关密切监视起来。他的大部分手稿都不被刊用。在自己的孤独感和书刊检查及政治迫害的压力下,他于1804年彻底停止了写作。

但是,即使在匈牙利启蒙运动如此困难的这个时期,尽管有政治压迫,尽管拜塞涅伊的新作品带有怀疑主义色彩,但是他仍然忠于自己。比如,书刊检查官在评语中曾愤怒地从他的哲学长诗《自然世界》(1799)中摘引了一些句子,其内容说宗教不过是安慰穷人的幻想而已。在社会乌托邦小说《塔利梅尼什的旅行》(1804)中拜塞涅伊巧妙地批评了宗教、教会和等级—种姓社会,而在哲学著作《理性的探索》(1804)中再次宣称自己是唯物主义一元论的拥护者。

从下面这个角度看,拜塞涅伊挑战性的大胆步骤对于当时的社会来说就不足为怪了:他立下遗嘱,说在埋葬自己时不需要教会仪式。

除了古典主义外,在匈牙利还存在感伤主义。这个流派的代表有三人。一个是诗人阿诺什·帕尔(1756—1784),在他的创作中,感伤主义因素首

先表达出对启蒙主义的唯理性主义路线的抗议，因为在他看来，这是从外部强加给匈牙利的；另一个也是诗人，名叫戴卡·加博尔(1769—1796)，他充满躁动不安和不满感情的抒情诗主张个人享有幸福和自由的权利；再一个是散文家尤若夫·卡门(1769—1795)。卡门临死前一年创办了文学杂志(《乌刺尼亚》[1])，在这份杂志上他根据自己继承的拜塞涅伊的纲领发表文章和小说，激发民族意识并培育精神文明。

卡门的主要作品(同时也是匈牙利感伤主义的主要文献)是他的书信体小说《范尼》(1794—1795)。这部小说有些像歌德的小说《少年维特之烦恼》，讲述的是一个年轻姑娘徒然在因循守旧的封建礼教世界里寻找幸福时所遭受的痛苦及她的死亡。在当时那种充斥着比较软弱和抽象的唯理性主义作品的背景下，卡门的小说以其对心理活动的细致入微的刻画，对与人物心理状态及和谐的大自然的巧妙描写而显得分外突出。

然而，感伤主义在匈牙利文学中并没有占什么显要位置，它的道德—美学要求(感情自由、个性解放)只好由后来的浪漫主义者来发展。

4. "语言革新者" 启蒙运动中的民主潮流

十八世纪九十年代，哈布斯堡王朝(弗兰茨一世)开始坚决消灭匈牙利的"启蒙运动病毒"——首先是启蒙运动在政治上的表现。参与"雅各宾"运动，即1795年的共和密谋的领导人自然科学家和哲学家伊格纳切·马尔蒂诺维奇(1755—1795)、思想激进甚至具有革命性的法学家海诺齐·尤若夫(1750—1795)都被杀害了。富有才华的诗人、卢梭主义者圣约比·拉斯洛(1767——1795)死在狱中。拜塞涅伊和法国革命的崇拜者、匈牙利政治抒情作品的奠基者巴恰尼·亚诺什(1763—1845)因参加这一密谋在监狱中度过了许多年。《马赛曲》的匈牙利文翻译者韦尔谢吉·费伦茨(1757—1822)、作家和语文学家卡津齐·费伦茨也遭到同样的命运。

由于激进政治流派被镇压以及反动派的猖狂，在匈牙利启蒙运动中，从九十年代起，比较温和的、非法国的，而是德国的学术性语文学路线占了上风。代表这一路线的首先是卡津齐·费伦茨(1759—1831)，他从监狱被释放出来(1801)后，就成了所谓的"语言革新"社会—文学运动的发起人和公认的权威。卡津齐把解放和完善语言的革新运动看成在政治压迫条件下民族团结和兴起的唯一可能的道路。这一运动的巨大功绩包括创造了几千个

---

[1] 乌刺尼亚是希腊神话中爱情女神阿佛洛狄忒的别名；又是司文艺的女神缪斯之一、司天文的女神。——译注

新词和短语，因为现存词汇比较贫乏，不足以表达生活中，欧洲文化和科学中的新概念和新现象，必须加以补充。

“革新”运动将匈牙利所有的文化人分成了“新语言派”和“正统语言派”，并在长达二十年的时间里搅动了文学生活，在形成统一的匈牙利文学语言中发挥了自己的作用，从而结束了忽而偏向方言、忽而偏向行话的历史。而由卡津齐（他原作中的一些诗歌和回忆录具有一定的艺术价值）实施的对莎士比亚、莫里哀、歌德、席勒、赫尔德、莱辛、克洛卜施托克等人作品的翻译有助于破坏和扫除顽固落后的美学观念。卡泽齐本人正好也把翻译当成自己毕生的主要事业，认为从欧洲语言翻译总是匈牙利文学的任务。根据他的看法，匈牙利文学要创作出自己的独立作品，时机还远没成熟。

从“革新者”的美学纲领中剔除民族艺术独创的要求反映了这个纲领的 329· 某种局限性和脱离现实生活的抽象性，并很快引起了浪漫主义者（克尔采伊等人）的抗议风暴。但是从启蒙主义文学中，已经成长起一个享有更充分权利的、被当代匈牙利文学研究界称为“人民的”流派。这个流派没有政治色彩，没有任何纲领，也没有经过科学理论化，但它在思想上和创作上更具民主主义，在自己身后留下了更珍贵、更有持久力的文学作品。如果说拜塞涅伊、卡津齐作为思想家和作家就其整个历史作用来说已时过境迁的话，那么乔科诺伊、法泽考什、考托纳是站在鲜活的古典匈牙利文学的源头，他们的作品至今仍在被人们再版、阅读、搬上舞台（考托纳的《邦克总督》），甚至拍成电影（法泽考什的《牧鹅少年马季》）。

乔科诺伊·维泰兹-米哈伊（1773—1805）是匈牙利启蒙运动最著名的抒情诗人，受到二十世纪的奥第①的高度推崇，他作品的首创精神在十九世纪得到裴多菲和阿兰尼的响应。在他的笔下，有点粗鲁和滑稽的匈牙利校园诗歌和民间诗歌的传统、意大利歌谣抒情诗和洛可可的传统、古希腊罗马爱情神话和激进的卢梭主义色彩，独特地交织并融合在一起，创造出不可重复的具有哲学深度、优雅形式和平民的直率性的统一体，这些特点使他的作品至今仍引人入胜。乔科诺伊代表的不是“宫廷的”，甚至也不是启蒙主义的贵族的洛可可，而是对洛可可的平民知识分子—民主主义的认识和重新思考。洛可可的类似变形（实质上是平民—文艺复兴的洛可可）的例子也可以在东欧其他文学中找到，它们与启蒙运动的社会基础的扩展有着密切关系。

① 奥第·安德莱，1877—1919年，匈牙利诗人、革命民主主义者。——译注

在这个意义上，乔科诺伊本人的传记很精彩，部分使人想起法国诗人维永，部分又使人想起裴多菲·山托尔。乔科诺伊的父亲是医士兼兽医，母亲是德布勒森的小市民。还在德布勒森的中学里学习古希腊罗马诗歌的时候，乔科诺伊就开始自己写诗，那时他的诗就已很有韵律，抒情味极强并具有很丰富的感情和生活观察力，但却因为自由的生活和思想方式被校方开除了。诗人从那时起就过上了落魄和居无定所的流浪生活。他向一个富商的女儿的求婚和想办一份文学报或者哪怕谋一个教师职位的尝试也遭到失败。警察来找他的麻烦，严重的疾病搞得他虚弱不堪……尽管乔科诺伊不愿意寄人篱下，在自己的作品中嘲笑愚蠢的身居高位的文化艺术庇护人，幻想以诚实的文学稿酬过活，但为了在自己穷困、黑暗、处于哈布斯堡王朝专制制度压制下的国家里苟延残喘，他不得不牺牲自己的独立和骄傲，接受施舍和不断利用朋友的好客。他死于虚弱和肺痨，死时还不到三十二岁。



乔科诺伊肖像 十八世纪版画

乔科诺伊创作自己的第一批作品时还在德布勒森。这就是模仿英雄史诗的长诗《蛙鼠之战》(约 1791 年)，是嘲笑在 1790 年的等级代表会议上争吵的匈牙利贵族的，以及讽刺喜剧《蒂姆彼菲伊》(1793)。在这部喜剧中，乔科诺伊就像是在预告自己的命运，刻画了一个赤贫的诗人，受尽妄自尊大、毫无心肝的老爷们的讥笑侮辱，这些老爷比拜塞涅伊在《哲学家》中描写得更加入木三分(作者在某种程度上是以《哲学家》为蓝本的)。在德布勒森还写出了几首篇幅较长的抒情哲理诗，反映的是诗人对宗教迷信、私有制的无比反感，以及他对所有人都平等和幸福的沉痛而崇高的理想(《君士坦丁堡》、《黄昏》，1793 年)。

无理性的、糊涂的人类，请告诉我，
为什么你要给自己套上枷锁？

土地—奶妈，本属于你们大伙，
现在却被吝啬、傲慢的人霸占……
到处都听到“你的”、“我的”，
要是把周围的一切都说成“我们的”
岂不是简单得多？

但是带给乔科诺伊最大知名度的是他的主要作品《李拉之歌》(1795—1799)及其他一些抒情诗。还在出版之前，这些诗就以口头和手抄本形式流传，就如后来裴多菲的诗一样。这些诗的感人之处在于它们的自然朴实和感情的完整、毫无矫饰的民间语言和处世态度。对所爱之人的玩笑似的天真赞美和忧郁的失望，感人肺腑和可信的希望以及对地球上受苦人的悲伤叹息，对和平的创造性劳动的渴望和颠沛流离的诗人对“暴虐法律”的抗议，热爱生活的无拘无束的生活写实场面和潜藏的悲剧因素——这就是《李拉之歌》及乔科诺伊其他抒情诗的深刻人性内容，不论在主题上和情绪上都比纯粹的爱情诗广泛而严肃得多。

用匈牙利文学研究者 И. 绍德尔的话说，“透过这些瓷器般晶莹、玩笑般轻松和形式令人眼花缭乱的抒情诗，心灵上的痛苦、无家可归并且疾病缠身的压抑只能勉强看得出来，但这是一种不寻常的两重性，正是这种憋在胸中强压着的抱怨，使乔科诺伊的诗如此敏感和不安，充满了语调、情绪的婉转不定”。字里行间依稀可见对不久将来的担忧的预感——对不幸的、没有完整性与和谐的资本主义社会的预感。

乔科诺伊还是滑稽长诗《窦绿苔》(1799)的作者，这部长诗多少有点受蒲柏的《夺发记》的影响，但是有更多的拿老姑娘开玩笑的匈牙利谢肉节歌曲风味，并且比起蒲柏的滑稽长诗来，其特点在于诗中人物的更加准确的社会典型化。除此之外，乔科诺伊还写了喜剧《寡妇卡尔尼奥》(1799)。不过，进入匈牙利国家文学宝库的首先是他的抒情诗。

匈牙利启蒙主义文学中走人民路线的另一个优秀代表是米哈伊·法泽考什(1766—1828)。他也是德布勒森出生的人，后来还成了该市(用我们现在的话说，这是一个“资本主义化的”城市)的长住居民。法泽卡什留下了许多道德训诫诗篇，宣扬美德，批判无谓的战争流血并讴歌市民阶层不紧不慢的劳动生活。他也以古希腊罗马和古典主义风格写颂诗，这些诗模仿民歌惟妙惟肖，他甚至还是天文历书和匈牙利第一部植物学书籍的编著者。但在所有这一切五花八门的创作中，真正以人民性和艺术完美著称的是他的长诗《牧鹅少年马季》(1817 年出版)，这部作品曾被几十次再版并译成了许多种语言(其中包括俄语)。

这部长诗实际上是用六音步长短短格律写的童话诗。这种格律借助于巧妙引进的扬扬格，成功地适应了不慌不忙认真道来的，稍微有些狡黠的口语。它的情节并不复杂。一个勇敢、执著、机灵而独立自主的乡村牧鹅少年被人抢走了鹅，还不公正地挨了一顿打，为了报仇，他向傲慢而残酷的老爷保证，他要打老爷本人三次——并成功地实现了自己的诺言。但这个简单的故事在法泽考什笔下变成了某种反对农奴制的史诗，变成了对一个不再逆来顺受的农民的英雄赞歌。

法泽考什根本没有把自己的马季理想化。他身上有非常土里土气的，甚至功利主义的倾向。他不反对讨价还价，狡猾地哄骗，赤裸裸地关心自己的钱包和利益，为此而研究手艺和各种适用学问。这么说吧，所有这一切求生的才能，同时实际上又是作者本人向农民开出的如何真正摆脱对地主的依附关系的“资产阶级”处方：首先从“经济”上战胜地主。

但同时，法泽考什当然也在享受、欣赏马季的不驯服，他的力量和优点。除了毫无疑问的流浪汉品质外，在卢达舍·马季身上还有对斗争的渴望，对社会不公正的不满，即人民的反叛精神。所以，尽管作者头脑清醒地在自己本质上属于民间传说的长诗中，极力避免任何民间文学所固有的，但对他这个健全思维市民的心灵不合拍的幻想形象，这个为自己的人格尊严和自由斗争的人民英雄仍直接将《牧鹅少年马季》与阿兰尼的《托尔第》和裴多菲的《雅诺什勇士》连在了一起。

启蒙运动还向匈牙利文学奉献了杰出的剧作家考托纳·尤若夫(1791—1830)，他最著名的作品：反专制主义的悲剧《邦克总督》(1820年出版)具有莎士比亚的深度和力度。在此之前，考托纳写了几部稍差一点的戏剧，比如反对教权主义、捍卫宗教信仰自由的《奥比尼·克列梅西亚》、《杰兹卡》和反对外族压迫的爱国主义剧本《耶路撒冷的灭亡》。它们的剧情结构、紧张的心理状态的设计，为剧作家随后创作主要作品准备了条件。《邦克总督》的故事情节重现的是匈牙利中世纪的悲剧事件(取自国王安德鲁二世时期，1205—1235年)，这些事件也曾被汉斯·萨克斯和格里尔帕策[①]写过。但剧中的故事框架内充满了对当时匈牙利来说十分迫切的内容，吸引了人们对民族不平等和令人发指的人民贫困的关注。

尽管悲剧的主人公邦克是国王在离开时被留下来做全权代理人(总督)的，但是当匈牙利贵族对外族大官僚(以王后吉尔特鲁达为首)的腐化和恣意妄为甚感愤慨向他抱怨时，他不可能不在心中倾向于匈牙利贵族方面。

① 汉斯·萨克斯(1494—1576)，德国诗人。格里尔帕策(1791—1872)，奥地利作家。——译注

他也不能不承认农民对遭受毒打、对不受惩罚地挥霍人民的钱过寄生生活的告状是正义的。为了保护被玷污妇女的名誉，邦克忍无可忍，亲自为受侮辱的国家和人民报仇：他在愤怒的冲动中杀死了作为王后的外国女人；但在道义上、内心深处，却无力解决作为总督的职责与作为一个爱国者、一个公民的责任之间的直接矛盾。这种热情不是男欢女爱的激情，而首先是公民责任和爱国的激情，它与传统和等级上对国君的忠诚是对立的——古典主义特有的冲突在被哈布斯堡王朝奴役的匈牙利文学中原来就是如此翻了个面。

这个冲突注定要由浪漫主义者来解决。后来，在1848年革命的前夜和革命期间，深刻的悲剧力量、人物性格的心理表现力和热爱自由的激情使考托纳的悲剧受到极大欢迎，这完全不是偶然的。

以《邦克总督》的情节为依据，经过浪漫主义的重新思考，埃克尔·费伦茨①创作了一部同名歌剧（它正在我国成功上演②）。乔科诺伊、法泽考什、考托纳的创作是匈牙利文学中启蒙运动的顶峰，正因为如此，不论是匈牙利文学进一步发展的流派（浪漫主义、现实主义），还是更晚些时候的艺术成就便都是可以理解的，可以解释的了。

匈牙利启蒙主义文学的开端是由拜塞涅伊的创作奠定的，而其结尾则是十九世纪二十年代的浪漫主义文学运动。引人瞩目的是，与西欧相比，各个阶段之间有脱节，这是由于鞑靼—土耳其的征服和对奥地利日益增长的依赖，匈牙利的历史发展被延迟了的缘故。1690年，奥地利夺取了在土耳其人统治时尚保持独立的匈牙利东部（埃尔代伊公国）。匈牙利北部独立的尝试又以失败而告终（拉科齐战争）。

与征服者的不停斗争要求人民力量高度紧张，所以，在往匈牙文学中注入社会戏剧性、爱国热情、深刻的感情和思想的同时，也使它的全面发展变得更加困难。匈牙利文学中古典主义是在十八世纪以对伏尔泰、歌德的晚期诠释形式出现的（古典主义正是以这种形式出现，才对于拜塞涅伊、卡津齐具有诗歌理想和样板的意义）。巴洛克及其不协调的宿命论规范和观念，直到十八世纪最后三十几年仍保持着对正在觉醒，向往更和谐、合理世界观的社会思想的影响。最后，由于受到外部抑制，民族自决和解放来得较晚，语文学上的语言“更新”就成了反封建的启蒙运动的一种形式，而由它来准备了更广泛的创作创举。

---

① 1810—1893年，匈牙利作曲家、指挥家，民族歌剧创始人。——译注
② 这里指二十世纪下半叶的苏联。——译注

同时，同样的环境既是阻力，也是助力，它们提供了独特的优势（尽管这种优势充分展示出来只是晚些时候，即十九世纪的事），预示了迅速猛烈的崛起。在匈牙利资产阶级还没有成熟，所以资产阶级进步的任务只好由先进的贵族来提出并解决。在这个问题上，在匈牙利的条件下就包藏着一个在“约瑟夫的”幻想基础上产生的矛盾，即贵族的民族解放愿望与各阶层对约瑟夫二世自由主义创举（他的改革确实部分地促进了经济和文化的发展）的同情发生的冲突。换句话说，贵族的反奥地利、反哈布斯堡王朝的要求，有时（这也是维也纳宫廷政治上阴险狡诈之所在）可能被农民和全体人民反封建的、社会解放的意向所中和（即相互削弱和抵消）。但是在脱离等级自私自利和足够强大的民主主义影响下，他们还是可以相互支援的：这时候民族解放运动就成为社会解放运动的后备军和导轨。这里就包含着为西欧所不知的匈牙利启蒙运动的激进性和人民性。它以日益增长的力量不仅在政治上（匈牙利 1848 年的革命特点中表现得特别坚决），而且（更早）在文学上表现出来。

匈牙利的民间文学在继续不间断地发展。它没有停留在古代的或者传统的、宗教仪式的、童话的和描写日常生活的水平上，而是不断地以爱国主义的和社会的具体主题来丰富自己，这些主题都反映了人民参加解放斗争和对时代迫切需求的一般态度（比如，拉科齐军队中的起义者“库路茨”之歌）。所以口头创作也对十八世纪的启蒙主义文学，比如对乔科诺伊和法泽考什等人给予了富有成效的影响。 · 332

下一个世纪是由进步的民族浪漫主义（克尔采伊、弗勒斯马尔蒂）开始的，阿兰尼的民间文学和现实主义的探索，裴多菲 · 山托尔身上的浪漫主义和现实主义倾向的革命民主主义结晶，所有这一切，在许多方面都是由匈牙利启蒙运动准备好了的。

第四章　摩尔达维亚和瓦拉几亚文学

十八世纪初的显著特点是多瑙河诸公国企图从对奥斯曼帝国的依附地位中解放出来的坚决行动。摩尔达维亚大公德米特里 · 康捷米尔与俄国沙皇彼得一世缔结了军事同盟。瓦拉几亚大公康斯坦丁 · 布伦科韦亚努[①]也参加进来，但是后来又背叛了盟友。

彼得一世的“普鲁特河进军”（1711）遭到了失败。德 · 康捷米尔被迫

① 1654—1714 年，在彼得一世 1711 年进行“普鲁特河进军”时，因采取观望态度，被土耳其当局处决。——译注

前往俄国。奥斯曼帝国为了加强对多瑙河诸公国的监督，决定从法纳尔人（为奥斯曼苏丹服务并居住在君士坦丁堡的法纳尔街区的希腊家庭，由此而得名）中任命大公。于是开始了延续一百多年的所谓法纳尔人时代。

多瑙河诸公国的社会生活在整个十八世纪都充满了矛盾。一方面，法纳尔人的统治削弱了各公国本已岌岌可危的独立地位。另一方面，从1711年开始的俄国与土耳其的一系列战争（1739、1768—1774、1787—1791）又增强了获得民族独立的希望。扩大的贸易关系、日益增长的农业出口刺激了各公国的经济发展，但同时又加强了对农民的剥削。法纳尔人的统治促进了希腊语的传播，使希腊语成了第二国语，甚至排挤了祈祷仪式时使用的教会斯拉夫语，并在世俗教育中占了首位。这就制约了民族文化的发展。与此同时，各公国发生了与西欧文化，特别是科学知识的交往，这又促进了民族文化从宗教文化向世俗文化的转变和民族自我意识的觉醒。

不论是在多瑙河诸公国，还是在特兰西瓦尼亚，民族文化总的发展在整个十八世纪克服了十分强大的外族暴力，在启蒙运动的旗帜下进行，它的主要和一般任务是促进民族的自我意识和自我确认。

这一潮流的开端是由德米特里·康捷米尔（1673—1723）的活动奠定的。他是大公康斯坦丁·康捷米尔的儿子，少年和青年时期作为人质在土耳其生活了几年（1687—1691）。在君士坦丁堡的生活以及在那里的希腊学院的学习使他十分熟悉土耳其的历史、风俗、习惯、政治，并开始研究古希腊罗马和欧洲的文化。维·格·别林斯基这样评价他："德米特里大公是个有学问的人；他特别乐意学习历史，'在哲学和数学方面特别在行，在建筑学方面有很丰富的知识'；他是柏林科学院的院士；会讲土耳其语、波斯语、希腊语、拉丁语、意大利语、俄语、摩尔达维亚语，法语也掌握得不错，并且在自己身后留下了几部拉丁语、希腊语、摩尔达维亚语和俄语的著作。"

在康捷米尔的早期著作中，主要的当数《集苑，或理性与世界的争论，或心灵与肉体的纷争》（1698），他在这本诗集中表现得像个哲学家，讨论了当时的一个典型问题：肉体与精神、罪孽与正派之间的斗争。康捷米尔并没有批驳宗教教义，但是他论证了古代思想家（苏格拉底、普卢塔克、西塞罗、塞涅卡）宣扬的那些人的美德，也就是热爱劳动、人道主义、路见不平拔刀相助、克制、谦虚。于是，在文学中就首次出现了当时的人—公民的道德肖像。1705年，德·康捷米尔创作了《分成十二部分并用七百六十句格言美化的晦涩难懂的历史》。它的基础是康捷米尔家族反对瓦拉几亚大公康斯坦丁·布伦科韦亚努的斗争，因为布伦科韦亚努干涉摩尔达维亚公国的国家事务。但是康捷米尔给这本书中的真正事件披上了寓言的外衣，把摩尔

333·

达维亚描绘成鹰的形象，而把摩尔达维亚的贵族描绘成各种鸟，把瓦拉几亚写成狮子，而把瓦拉几亚贵族写成各种野兽，甚至是最具幻想性的野兽如驼豹（半骆驼半豹子）、鸵驼（半鸵鸟半骆驼）。

《历史》的这种形式未必就表明康捷米尔希望把自己对具体历史人物、政治和家族纷争、争夺王冠的斗争蒙上一层神秘的面纱。寓言的形式应该被理解成是有意识提出的艺术任务，即作者把贵族之间的"私人"纷争、与争夺王位斗争有关的具体阴谋诡计、被卖官鬻爵的波尔塔[①]支持和煽起的内讧敌视翻译成了浓缩的寓意深刻的语言。公国中现实发生的事件变成了启蒙主义思想的艺术体现，康捷米尔正是在为这些思想的实现而大声疾呼并进行斗争，这就是开明君主制思想和从土耳其铁蹄下求解放的思想。

《晦涩难懂的历史》可以称作讽刺小说兼抨击性小册子，可以认为是摩尔达维亚和瓦拉几亚的第一部艺术文学作品。除了总的讽喻形式之外，从民间文学和其他来源摄取的以及由康捷米尔自己创造的许多警句、格言，以及他写的许多诗句，也给《晦涩难懂的历史》增添了艺术性。这部著作还应该作为把母语提升到艺术和哲学思维的高度所进行的第一次尝试来评价。这也是这本书为什么有那么多新词语的缘故（作者甚至还附录了一个小小的哲学术语词汇表）。

康捷米尔创作活动的下一阶段已经是在俄罗斯的事了。当康捷米尔试图在摩尔达维亚建立开明君主制的计划失败之后，他就作为一个撰稿人开展了广泛的启蒙活动，主要是写历史作品。1716 年，他创作了拉丁语的《摩尔达维亚国家的古代和现代纪事》。同一年，他完成了《奥斯曼帝国的兴衰》，这本书由他的儿子安忒奥克于 1734 年在伦敦翻译出版（1735 年再版，1743 年在巴黎出版了两次，1745 年在汉堡出版）并以英语简名《奥斯曼帝国史》而闻名。1717—1718 年，他用俄语写成《正直的神向瓦拉几亚荣耀的坎塔库津和布朗科维诺夫家族报复奇妙革命》，1719 年他用拉丁语写成《伊斯兰教宗教体系》，这本书根据彼得一世的命令，于是 1722 年用俄语出版（《伊斯兰教体系或现状》）。在生命行将结束时，康捷米尔仍在孜孜不倦地埋头于《罗曼—摩尔多瓦—瓦拉几亚人从古至今的编年史》的写作。

康捷米尔的著作是启蒙主义思维的光辉典范，其意义已经超出了地方利益的范畴。在许多情况下，康捷米尔都采用拉丁语和俄语，似乎是在向整个科学和文明世界求助，把它们的注意力吸引到土耳其和巴尔干问题上来。初看起来，德·康捷米尔的著作五花八门，但都贯穿了一个中心思想，

① 波尔塔是欧洲中世纪和近代公文、文献中对奥斯曼帝国政府的称谓。——译注

即奥斯曼帝国在多瑙河诸公国——更广一点，在巴尔干地区的政权的垮台是历史上不可避免之事。在分析奥斯曼帝国的制度和讲述等级阶梯的各个级别都在卖身投靠时，这一思想是直接体现出来的，而当康捷米尔用摩尔多瓦—弗拉克—阿尔佳尔人（特兰西瓦尼亚人）的人种共同性来论述原来的达西亚领土居民的历史规律时，这一思想则是间接体现的。康捷米尔的著作成了俄国和西欧了解土耳其和多瑙河诸公国情况并据以制订自己对波尔塔的政策的专著。拜伦和雨果在写作自己的著作时也曾从《奥斯曼帝国史》中获取关于东方的资料。《摩尔达维亚记事》于1769年部分地翻译成了俄语，1789年全本出版，也曾被普希金研究过。

德·康捷米尔的全部活动似乎是民族自我意识的一个飞跃。它在自己本土上的直接影响不是那么大，因为他的主要著作在祖国翻译和出版已经是几十年后的事了。然而这并不会贬低康捷米尔的功绩，因为他在自己的创作中把主要的启蒙思想都浓缩成“多瑙河沿岸的”形式。后来，在整个十八世纪，这些思想在多瑙河诸公国和特兰西瓦尼亚一直在发挥着作用。

334·

作为独立的拥护者直接继承康捷米尔的是约恩·涅库尔切（1672—1745）。在彼得一世进行的“普鲁特河进军”时，涅库尔切是摩尔达维亚军队的首领，在斯坦尼列什特城下交战失败后，他就与自己的国君一起定居俄国。在俄国居住两年后，涅库尔切决定返回祖国。他前往波兰，七年之后得到大赦返回了摩尔达维亚，从1733年到1744年一直埋头于《从达比扎-沃代至国君康斯坦丁·马夫罗科尔达特第二次即位的摩尔达维亚国编年史》的写作。在编年史以后，作者把民间口头流传的有关摩尔达维亚君主生活中最重要故事的历史传说汇集在一起，并冠以《选粹》的名称。

涅库尔切在编年史中把康捷米尔放在重要地位，他也与康捷米尔一样，远不是毫无热情地叙事。他在《编年史》中愤怒而沉痛地描写土耳其的暴政，描写法纳尔人在国内的胡作非为。他对国君们提出的道德要求不是抽象的议论，而是对这些历史人物勾画出一个简要的心理肖像，对他们做出鉴定，有肯定也有否定。涅库尔切在康捷米尔之后，也提出了关于国君的道德面貌的问题，这同样赋予其历史著作一种艺术表现力。叙述的倾向性和善于运用活的口语，把历史纪年提高到了对历史事实进行艺术概括的水平。涅库尔切的编年史对于十九世纪甚至二十世纪的许多作家来说，不仅是历史事实的来源，而且成了历史叙事的典范。

罗马尼亚人民和他们语言具有罗曼[①]起源的思想，以及与此相关的他

① 或译“拉丁”。——译注

们对本民族发展享有的权利，在十八世纪末所谓的特兰西瓦尼亚（阿尔佳尔）学派或拉丁学派的代表人物的著作中得到进一步发展。这就是萨穆伊尔·米库-克利亚因（1745—1808）、格奥尔格·申卡伊（1754—1816）、彼特鲁·马约尔（约1761—1821年），他们创作了许多形形色色的作品，其中包括《达西亚—罗曼民族的起源和发展简史》（1778年，萨·米库）、《被称为瓦拉几亚语的达西亚—罗曼语元素》（1780年，萨·米库与格·申卡伊合著）、《罗马尼亚人和其他民族编年史》，后者申卡伊写作了三十多年（死后才出版）。还有彼·马约尔的《罗马尼亚人在达西亚的发祥史》（1812）和《关于罗马尼亚语起源的叔侄对话》（1819），以及学者多年辛勤的成果《在布达出版的字典》（1825）。

但是，发展文学语言的任务还要求进行理论的思考。于是出现了各种语法著作。其中最早之一的是德米特里·叶夫斯塔季耶维奇的语法书，它以梅列季·斯莫特里茨基的语法书为蓝本。这本语法也是第一篇关于写诗的论文。在德·康捷米尔的《晦涩难懂的历史》中出现的没有才华的诗歌试作，在押韵的编年史中得到了发展，不过，作为一种体裁的诗歌，还要到十八世纪后半叶，包括在新希腊的阿那克里翁诗体的影响下才开始形成。

一些押韵编年史的佚名作者并没有试图创作能对较长时间内事件进行概述的编年史。诗体编年史通常都描述一个事件。描写关于俄罗斯与土耳其之间的战争和俄国统帅的诗歌作品反映了从土耳其铁蹄下解放的理想。一部保存得不全的暂时定名为《俄土交战中的罗马尼亚人》的编年史以及另一部《霍京要塞的诗史》就是这样的作品。其他一些编年史的基础则是某个历史人物的命运，准确地说，是他的悲惨结局。《当皇帝砍下什特凡和康斯坦丁将军的脑袋时，唱给他们的歌》、《献给约尔达卡·斯塔韦拉卡……的故事》、《纪念国君格里戈里·吉卡……之死的诗》、《纪念被杀害的伟大管家马诺拉卡·波格丹和伟大佩剑官约翰·库扎的诗，他们于1778年夏，8月18日被国王的愤怒和君主的剑在康斯坦丁·德米特里·莫鲁齐亚总督陛下的治下杀死》，最后还有《1791年夏天、10月5日中午去世的最开明的塔夫里达公和伟大的格里戈里·阿列克山德罗维奇·波将金首领之歌》，都是这样的作品。

这些编年史演绎的都是爱国主义和人道主义两位一体的主题，讴歌的是某个杰出的人物。这种讴歌还保存着对死者宗教仪式般的哭泣形式。在从宗教思考过渡到世俗思考时，文学还不能一下子就断绝与宗教传奇和圣徒传传统的联系，正因如此，才没有选择规范的圣徒传方式，而是选择了起源于异教的伪经方式，它来自于尚未在民间意识中灭绝的对死者唱的哭丧

335· 歌，或者来自英勇的豪伊杜克[①]叙事谣曲。如果说约恩·涅库尔切给《编年史》中的历史人物作的讲述还只是伴有事件的某种因素，那么在诗体编年史中，把个人英雄化就成了它们的主要的目的。

诗体编年史确立了对个人的主观态度，因此，诗体编年史应归属于抒情诗，其创始人为叶内基采·魏克列斯库（1740—1797）和他的儿子阿列库·魏克列斯库（1767—1799）。在叶内基采·魏克列斯库为数不多的诗作中有两首比较突出，讲的是诗人准确并负责任地懂得自己的任务和以后各代的任务。头一首诗写道："缪斯啊，我请求您：让我的话有力量吧/请告诉我，如何开始？我如何展示自己的思想？"第二首诗说："我的后裔啊，必须世代牢记我的遗训/这就是我要交给你们的遗产/让罗马尼亚语言不断成长/让祖国的荣誉不断发扬！"

叶内基采·魏克列斯库和阿列库·魏克列斯库父子两人还是哀诗的作者，是确定人享有感情权利的抒情诗的奠基者。在他们的诗中，似乎是要完善一个由德·康捷米尔开始勾画，并由涅库尔切继续描绘的理想人物的道德肖像。他们的诗歌似乎要证明，一个人除了公民应有的美德外，还应具有一颗敏感的心。

整个十八世纪都在进行着一个民族自我意识的形成过程，这个过程首先在于文化界人士从宗教教条中解放出来并克服外族文化的压迫。这个时期还是民族标准语言开始形成的时期。

第五章　保加利亚文学

在保加利亚文学发展过程中，十八世纪占有一个很特殊的位置。它之所以在文学史方面有意思，是因为中世纪文学的倾向尽管仍然非常强大，但作为前一世纪特点的达马斯金文书的传统本身却具有相当多的新颖因素。同时，在文学中，在觉醒的社会思想的整个情绪中已可以感到保加利亚民族复兴的萌芽——像在其他国家一样，这种复兴表现在发掘本民族文化传统上，尽管这些传统被异族掠夺者所削弱和中断。

奥斯曼帝国在十八世纪仍继续进行着与奥地利、俄国、波斯及其他国家的不败战争。在它统治下的民族，包括保加利亚人，承受着战争开支的重负。俄罗斯在十八世纪七十年代得到了波尔塔所有基督教居民的监护权，它在保加利亚的影响日益增长。俄国武器的成功、来自俄国的物质和道义

① 十五至十九世纪南部斯拉夫各民族反抗土耳其统治时的游击队员。——译注

支持、保加利亚人民与俄罗斯人民文化联系的增长，都使保加利亚人越来越增强了对“伊万的爷爷”的信赖，对它的解放使命的信赖。许多保加利亚修道院与俄罗斯起源于十六世纪的联系，不论在十七世纪还是十八世纪都在继续发展。教士们前往俄国大地求助和请求施舍是常有的事。他们返回时带来了越来越多的宗教教义和世俗内容的印刷书籍，他们成了与俄国人民兄弟情谊思想的传播者。

启蒙活动的中心仍然首先是修道院，其中特别突出的是里拉修道院、德拉伽弗修道院、普拉科夫修道院、普列奥布拉任斯科耶修道院、佐格拉弗修道院和阿福纳圣山上的希连达尔修道院等。不论是乡村还是城市的文化水平都提高了。抄写者、翻译者、语法文章的作者数量成倍增长，其中出现了一些“达马斯金文人”，即通晓达马斯金书籍的人、达马斯金文书和其他集子的作者和编辑者。

像混合内容的文集和达马斯金文书这样的形式，在十八世纪前半叶的保加利亚文学中还继续保持繁荣。达马斯金文书（起初是翻译十六世纪希腊作家达马斯金·斯图吉特的布道文集《宝藏》，后来又添加了其他作者的文集）是一种独特的，在保加利亚土地上广泛传播的现象，已经有了两个世纪的传统。它们虽然多次被不同规模地翻译和传抄，但随着时间的流逝，其内容日益更新。在十七世纪，达马斯金文书的内容经历了如此大的变化，使它们与这一百年中出现的混合内容的文集几乎没有什么差别了。民主主义，五花八门的主题和浅显易懂性，人民的、容易懂的、近似口语的语言，这一切都成了这些文集的共同特点。

属于十八世纪的这类达马斯金文书有弗拉昌斯基的、斯维什托夫斯基的、埃连斯基的达马斯金文书，还有特奥凡、神甫蓬乔、罗曼斯基等人的达马斯金文书。历史上没能留下许多达马斯金文书著作者的名字，但其中生活于十八世纪的某些人，则还是为学界所知。这就是1740—1757年间工作于里拉修道院的约瑟夫·布拉达特、神甫蓬乔、托多尔·弗拉昌斯基、阿尔巴纳西的尼基福尔、里拉的特奥凡、修士祭司罗曼。 · 336

这些保加利亚编修书籍的人士中最光辉和独具一格的是约瑟夫·布拉达特，他是一系列文集的编著者，在他编著的这些文集中，保加利亚内容比其他达马斯金文书里多得多。他大胆地改造达马斯金文书的训诲内容，把与人民生活紧密相关的主题和与复兴保加利亚的文学合拍的思想和形象包括进来。在流传至今的约瑟夫·布拉达特作品中还可以发现他的创作特点，那就是对周围生活的活泼态度，对普通人需求和愿望的深刻了解。在多达几乎一百五十篇的训诫和论文中，布拉达特对人民的未来及精神觉悟表现出担忧和深刻的兴趣。他说，教会应该“有用普通语言写的训诫书，以

便不懂文言的普通人也能看得懂它们”。约瑟夫·布拉达特不仅训诲，还积极地影响读者。约瑟夫·布拉达特激烈抨击那些忘记自己牧师职责的人民牧师：“你们不是捧着书本，而是抱着小猫或者抚摸着小狗……或者抽着烟并下流地咳着臭痰……”约瑟夫·布拉达特揭露贪财的僧侣、神甫，愤怒责备富人“乔尔巴吉”[①]和高利贷者，把他们称作“偶像崇拜者”，“像强盗和猛兽一样……喝穷人的血”。

约瑟夫·布拉达特编写的文集超过六部，它们传播很广，并在1750年、1751年、1753年、1757年、1768年、1778年多次被抄写，而此时已经是第一位保加利亚民族复兴思想的光辉表达者斯维亚托戈尔斯克修道士帕伊西·希连达尔斯基的活动充分展开的时候。

帕伊西·希连达尔斯基(1722—1773)的活动开辟了保加利亚文学发展的新阶段，使它越来越明显地接近人民的利益和愿望。在其著名作品《斯拉夫—保加利亚史》(1762)中，帕伊西·希连达尔斯基号召开展反对奥斯曼统治，反对希腊宗教界恶霸势力的斗争，为祖国语言和民族启蒙、争取教会的独立而斗争。他号召争取政治自由，帕伊西的书贯穿了为祖国和人民服务的公民激情。这部关于过去时代的作品具有对同胞提供知识的丰富内容，既有训诫作用，又有教育作用。书中有许多比喻和对照，可以听到高亢的激情、揭露的声音，又有对同胞的大声疾呼和善意劝告。帕伊西在写这部著作时利用了马夫罗·奥尔比尼[②]和恺撒·巴罗尼[③]著作的俄译本，他们的著作在一定程度上成了他写作《斯拉夫—保加利亚史》的依据。

帕伊西是个杰出的修辞大师。他以深刻的同情讲述人民的被奴役，他刻画人民时带着深厚的热爱和尊敬之情。在写到民族的叛徒和变节者时则满怀愤怒；他以一个布道者和政论家的感情向人民大众呼吁，祖国的命运、人民的命运令他焦虑不安。帕伊西的书被抄录了六十多份传播到整个保加利亚，对随后的保加利亚文学产生了极大的影响。希连达尔的帕伊西和他的同时代人、修士司祭斯皮里东，以及《佐格拉夫历史》的佚名作者，都在自己的著作中发掘过去的光荣历史，热烈地号召同胞们要无愧于自己的祖先。

帕伊西最有才能的继承者和崇拜者是索弗罗尼·弗拉昌斯基(1739—1813)，他把注意力主要集中在人民的启蒙上，而这正符合时代的精神，因

---

① 保加利亚十八至十九世纪的商业资本家、高利贷者、富农，与土耳其当局有联系。——译注

② 十六至十七世纪达尔马提亚的历史学家，是南部斯拉夫历史学奠基人。著有《斯拉夫人的王国》，叙述斯拉夫人的历史，指出他们的一致性，提出了斯拉夫人起源于斯堪的那维亚的观点。——译注

③ 1538—1607年，意大利人，宗教诗学家。——译注

为对于保加利亚民族复兴来说，早期阶段的特点是号召人们从事“哲学”，提高教育水平，学习发达国家的文化经验。此阶段与欧洲启蒙运动的总潮流尽管和谐一致，但它的任务却是寒酸得多的启蒙（关心识字程度、开办世俗学校；为自己的语言而不是希腊僧侣培植的“希腊”语而斗争）。

索弗罗尼和他的继承者约阿基姆·克尔乔夫斯基、基里尔·佩奇诺维奇等人认为，对广大群众进行教育启蒙是最重要的事情，这将会对人民争取独立的斗争有所帮助，重新唤起它的精神生活。他们的思想在保加利亚得到了有利的土壤，使启蒙运动的民主主义体系在以后得到了广泛的支持。

索弗罗尼创作了不少新颖的作品。其中最重要的应数他的自传《罪人索弗罗尼的生平与苦难》(1805)，他在这本书中刻画了保加利亚人民生活的广泛而真实的画面，描写了人民的痛苦和被奴役状况。索弗罗尼的《罪人索弗罗尼的生平与苦难》是过渡时期保加利亚文学最独具一格的作品之一。作者在利用旧的圣徒传形式时，为它充实了新的内容——他描绘的不是一个伟大的苦行圣徒的生活，而是描述了在奥斯曼帝国铁蹄下许多受苦受难的人中的一个人的艰难命运。

索弗罗尼的作品是无拘无束的，他以回忆录的风格讲述了他耳闻目睹的东西。他以深厚而令人同情的真挚抒写自己的感情，抒写自己的无助和“自己肚子”的难处。与此同时他提供了现实状况的广泛背景：与他同样经受着奥斯曼沉重压迫的同胞们的苦难。叙述常常因戏剧性的对话而显得活跃，这些对话被有机地安插在讲述当中，赋予其紧张性和动感，这对于当时和当时的文学现状是非同寻常的。

作者不仅天生具有无比的真诚，而且有叙事的幽默细腻感和艺术节奏。毫无疑问，索弗罗尼的自传用平淡无奇的叙述和对现实的真实描绘，给了读者巨大的感染。除此之外，索弗罗尼的众多翻译作品也向保加利亚读者介绍了新思想和新潮流。他的愿望和努力不是单枪匹马的。他的事业，如帕伊西的事业一样，已由保加利亚启蒙主义者约阿基姆·克尔乔夫斯基、基里尔·佩奇诺维奇等人所继承。

总之，到十八世纪末，保加利亚的语文科学接受了民族复兴的思想，确立了新保加利亚的人民语言，成了新的世俗世界观的载体。标志着它正向独立的民族文学过渡。

第六章　塞尔维亚文学

十八世纪，塞尔维亚人民仍继续生活在领土分裂和政治分裂的状态下。大部分塞尔维亚人仍然处于奥斯曼帝国征服者统治之下。为逃避敌人在十

七世纪末迁居多瑙河以北土地上的塞尔维亚人,则处于哈布斯堡王朝的管辖之下。这个后来被称为伏伊伏丁那的地区,便成了十八世纪塞尔维亚文化和文学发展的中心。

塞尔维亚文学十八世纪发展的主要方向,是与它克服混合状态并融入整个欧洲文学进程密切相关的。新老共存是塞尔维亚文学在十八世纪发展的一个特点。在前半个世纪,塞尔维亚文学活动的主要园地仍然还是修道院。持续多个世纪的中世纪文学手抄传统仍在继续,并在其发展中表现出新的方面,即与人民对奴役者强迫同化倾向的反抗和民族自我意识逐渐觉醒紧密相关的方面。

手抄书传统最近的比较重要的代表人物是修道院抄写者和作家基普里安和叶罗泰·拉恰涅。叶罗泰的《耶路撒冷城游记》(1727)继承了游记体裁,这种游记体裁始于十二世纪,在正教斯拉夫人的文学中十分有名,并促进了十八世纪塞尔维亚散文十分重要的游记和回忆录体裁的形成。

加夫里拉·斯特凡诺维奇·文茨洛维奇(约1680—1749?年)的创作时期为三十至四十年代。这里,十八世纪文学发展的特点表现得十分明显:除了抄写日课经、圣徒传、赞美诗、训诫之外,作家还可以自由地进行翻译和编纂活动(其中包括乌克兰作家拉·巴拉诺维奇[1]的布道辞),在这些翻译和编纂中可以明显看出巴洛克因素。文茨洛维奇是第一个向民间语言学习并根据作品体裁使用书面语的人,他使用的书面语的基础是教会斯拉夫语。

启蒙主义思想和唯理性主义思想向塞尔维亚的渗透促进了文学中新倾向的发展。这里在接受新思想时具有讲求实惠和实际的特点,即向同胞介绍新知识,扩展他们的文化和社会视野,并将此作为激活人民解放力量和复兴民族文化的必要条件。在这方面学校教育发挥着重要作用,这是与十八世纪头三分之一时期里应伏伊伏丁那教会当局之请,从俄国派来的俄罗斯和乌克兰教师的活动分不开的。比如,在1726年,M.苏沃罗夫在斯雷姆斯卡·卡尔洛维茨建立了塞尔维亚人的第一所世俗学校,由后来从乌克兰来的Э.科扎琴斯基领导。这所学校的学生用的是俄国教科书(包括斯莫特里茨基的《语法》和费奥凡·普罗科波维奇的识字课本)。

338·

Э.科扎琴斯基(1699—1755)是塞尔维亚戏剧的鼻祖。关于塞尔维亚最后一个统治者乌罗什五世的《悲喜剧》就是他写的,这个剧本由科扎琴斯基的学生在1736年搬上了舞台。科扎琴斯基按照费奥凡·普罗科波维奇

---

① 约1620—1693年,乌克兰教会和政治活动家、作家。——译注

的戏剧样板写的《弗拉基米尔》,是塞尔维亚文学中表现巴洛克倾向最有感染力的样板作品之一。这些巴洛克倾向在十八世纪文学各个阶段的进一步发展中都有所表现,并促进了新的体裁和风格体系的形成。

塞尔维亚人在俄罗斯学习,包括在基辅—莫吉拉学园学习,以及十八世纪塞尔维亚人迁居俄罗斯和乌克兰南部地区,都促进了塞尔维亚人与俄罗斯和乌克兰的文化和文学联系的扩大。从迁居者中涌现出一些知名作家,如历史著作家 П. 尤利纳茨和 С. 皮什切维奇,后者还在俄国创作了自己的回忆录。这部作品长期以来一直是手抄本,现在,当它以现代塞尔维亚克罗地亚文出版(1963)后,才又获得了第二次生命。在南部斯拉夫文学研究界,它被公认是十八世纪塞尔维亚文学的杰出文献。

十八世纪末成为奥地利帝国组成部分的土地上,学校教育取得了某种进步,这也促进了塞尔维亚文学中新现象的进一步发展。塞尔维亚文化界人士与欧洲文化界人士的接触扩大了。开办了印刷所,印刷书籍的数量增加了,出版了报纸和杂志。由杰出的塞尔维亚作家和文化活动家扎哈里·奥尔菲林(1726—1785)创办的第一个期刊《斯拉夫—塞尔维亚杂志》(威尼斯,1768 年),成了塞尔维亚人文化生活中一件大事。奥尔菲林在出版的前言中,以启蒙思想为指导,号召发展教育和研究历史。在向塞尔维亚人介绍比较发达的欧洲社会思想和文学方面,翻译作品(包括马蒙特尔的小说《韦利扎里》,1776 年)以及各种编纂作品发挥了很重要的作用。

塞尔维亚文学中新倾向的早期表现领域与十八世纪后半叶的历史著作有紧密联系。П. 尤利纳茨的《斯拉夫—塞尔维亚人民起源史简序》(1765)、扎·奥尔菲林的两卷集《伟大的全俄君主彼得一世皇帝陛下生平和光辉业绩史》(1772)、基辅莫吉拉学园学生 Й. 赖奇写的《各斯拉夫民族,特别是保加利亚、克罗地亚和塞尔维亚从蒙昧到历史光明的历史》(共四卷,1794—1795 年)等一部接一部问世。斯拉夫人一体的思想是当时历史著作的一个中心思想。在评价历史事件时,作者们都对健全思维、教育在本民族和人类总体发展中的作用赋予决定性意义。在发掘历史时,作家们一方面努力激发人民的爱国主义精神,揭示并加强当代与英雄的过去之间的联系;另一方面,使其他各国人民的注意力集中到塞尔维亚人的悲惨命运上。赖奇的《历史》成了十九世纪上半叶塞尔维亚文学中许多作品(特别是戏剧作品)情节的来源。奥尔菲林的《传记史》是彼得一世最早的可靠传记之一。在这部由热烈拥护俄罗斯—塞尔维亚联系的人写的作品中,传达出一个杰出的国务活动家个人魅力的恢宏面貌,对他在改造和启蒙俄罗斯中所发挥的作用进行了高度评价(1774 年这本书在彼得堡再版。普希金在写《彼得大帝史》时曾利用过奥尔菲林这部著作)。在艺术方面,这些历史著作的作

者继承了旧文学的经验，其中包括传记的经验，并把它们与较晚的巴洛克传统结合起来。

十八世纪（特别是下半世纪）塞尔维亚文学发展中最困难的问题之一是语言问题。这个时期的文学使用好几种语言。其中之一就是所谓的“俄罗斯—斯拉夫语”，即高级和中级“文体”（依作品体裁而定）的教会斯拉夫语的俄国版。塞尔维亚人把俄语书籍当作新思想和新的文学—美学概念的源泉，使用俄罗斯—斯拉夫语既是由于俄罗斯—塞尔维亚联系的加强和对俄语书籍的兴趣越来越浓厚，也是由于塞尔维亚人民被奴役的生活环境所决定的，其中决定性的因素是他们对哈布斯堡强迫同化政策的抵制。在这种条件下，使用俄罗斯—斯拉夫语就受到塞尔维亚人参与斯拉夫世界的意识的支持。

339 •

首先是奥尔菲林、И. 赖奇、С. 皮什切维奇和其他人的历史著作使用了俄罗斯—斯拉夫语。研究人员认为，随着时间的推移，这种语言逐渐发生了变化，到十八世纪末，就变成了所谓的“斯拉夫—塞尔维亚”语，即俄罗斯和塞尔维亚因素的独特混合语。同时，在整个十八世纪中，还进行了把民间语言引进文学的尝试，作者们常常根据作品的体裁，在自己的创作中同时使用民间语言、俄罗斯—斯拉夫语和斯拉夫—塞尔维亚语。

随着教育和出版业的发展，如何使语言为广大读者通晓变得尖锐起来。尽管以民间口语为基础形成塞尔维亚文学语言的斗争到十九世纪上半叶才发生，但这个过程的开始则应该属于十八世纪末。

在公民—爱国主义情绪高涨的情况下出现了十八世纪下半叶最重要的诗歌典范。属于此类作品的有奥尔菲林写的《曾经荣耀的塞尔维亚的痛苦哭泣》（使用俄罗斯—斯拉夫语）和这一抒情史诗作品的近似于民间语言的版本《塞尔维亚的哭泣》（1761），以及他的《历史之歌》（1765）。奥尔菲林在这里触及的是塞尔维亚文学和民间文学的中心主题之一——科索沃会战的主题。在 И. 赖奇的史诗性长诗《蛇鹰之战》（1791）中以隐喻形式讴歌了奥地利、俄国和被奥斯曼征服者奴役的各族人民与土耳其之间的 1788—1789 年的斗争。外国经验——不论是斯拉夫的（包括俄国、乌克兰、波兰的巴洛克诗歌和古典主义诗歌），还是西方的（克罗地亚诗歌是当时西方经验的领路人之一）——在诗歌的发展中发挥了显著作用。这特别表现在诗法体系（音节诗法以及后来在十八世纪后半叶代替它的音节声调并重的诗法）和包括抒情诗在内的体裁发展中。十八世纪民间史诗性诗歌发展得非常强劲。

随着城市阶层的成长，所谓的城市诗歌得到了发展（头一批塞尔维亚歌曲集属于十八世纪七十年代至八十年代初）。这种诗歌主要是佚名作者写

的，可以看出受过各种影响，既有文学的也有民间传说的影响，它们取材于市民的日常生活，反映的是普通人的情感和感受。它们的基本体裁是爱情诗、幽默诗、滑稽诗。十八世纪的城市诗歌是塞尔维亚十九世纪感伤主义和浪漫主义抒情诗，以及幽默诗和讽刺诗（布·拉迪切维奇、约·兹马伊）的直接先驱和源头。

对塞尔维亚文学发展新道路的探索在十八世纪塞尔维亚文化的中心人物、杰出的民族启蒙活动家多西特伊·奥布拉多维奇（1739—1811）的创作中体现得最为充分。他的一生是自己时代的光辉反映。他是用俄国教科书和教会书籍开始学习文化的。由于受到圣徒行传主人公榜样的鼓舞，他也剃度成了一个修士。然而现实的修道院生活状况，对生活和知识的强烈渴望改变了他的命运。他于是离开了修道院当了一名教师。在欧洲和地中海沿岸各城市的长年漂泊，对语言的丰富知识，使他在欧洲的许多学校听过课，接触了文化和科学界人士，接受了欧洲启蒙主义者的进步思想——所有这一切使他成了十八世纪南部斯拉夫人中最有学问的人之一。奥布拉多维奇出身民间，他以自己的全部活动努力为人民启蒙，将此看作唤醒民族自我意识和发展塞尔维亚文化的重要手段。

与不学无术的斗争和对产生不学无术的主要场所——十八世纪末的修道院的批评，要求建立学校，包括女子学校（“需要的是书籍，书籍，而不是钟和铃这些东西！”）；翻译能够向塞尔维亚人介绍其他民族更发达文化的作品，用以民间口语为基础的语言写作，因而不是仅有学问的少数人能懂得，全体人民都能懂得；关心自己同胞的高尚道德水平——这就是奥布拉多维奇从他第一部纲领性著作《给哈拉兰皮的信》（1783）开始的全部创作的思想宗旨。所有这一整套问题在他笔下都与民族自我意识感情和爱国主义感情的迅猛发展结合在一起。上了年纪之后，奥布拉多维奇积极参加了从1804—1813年起义开始的塞尔维亚人反对奥斯曼征服者的民族解放运动。在塞尔维亚政府成立后他是第一任教育部长。贝尔格莱德开办的“大学校”（1808）也与奥布拉多维奇的名字分不开，在它的基础上后来成立了一所大学。

奥布拉多维奇的创作五彩纷呈。他既写散文和诗，又是一个翻译家、政论家、寓言作家，还是科学论文的作者。他的主要作品是自传体著作《由多西费在修道院里命名的德米特里·奥布拉多维奇的生平和奇遇》（第一、二部分，莱比锡，1783年、1788年）。在对生活五彩缤纷的各个方面的引人入胜的描述中，一个新时代的人的光辉形象油然而生。作品的主人公是个勤勤恳恳并相信自己力量的人。在奥布拉多维奇笔下特别鲜明地表现出民族解放起义初期阶段个人构想中的民族因素。在这个方面，《生平奇遇》中主

·340

人公立场的公民责任感，他的爱国主义及对人民有益事务的关心发挥着特殊的作用。作品既有老的塞尔维亚文学的体裁传统——圣徒行传、布道辞的因素，又有包括游记、自传、教育小说（奥布拉多维奇的主人公是生活本身所教育出来的）在内的新体裁的因素。作家与十八世纪的现实主义传统也十分接近，这明显地表现在比如主人公的性格与生活环境的联系和对修道院生活描述的批评因素中。这部塞尔维亚文学最重要的作品之一就这样产生于不同阶段文学传统的结合中。顺便说一句，这个特点也表现在奥布拉多维奇的诗歌中。

在自己的诗歌创作中他既接受了高雅诗歌的传统——宗教诗和公民—爱国主义内容的古典主义颂诗（《塞尔维亚人起义歌》，1804 年），同时又以感伤主义手法作诗（这些诗包括在城市诗歌的手抄本集子中）。

奥布拉多维奇创作中最有趣的篇章是他写给塞尔维亚青年的《寓言集》（1788）。作者认为这种体裁是“世界上最需要和最有益的”。奥布拉多维奇寓言的基础并不那么新奇，它们不过是根据古时候和新时代的欧洲著名寓言作家（伊索、拉封丹、莱辛等人）的作品翻译和改写的。以抽象—隐喻手法借助传统寓言人物来揭露全人类的缺点。但作者把每一则寓言都展开讲述（有时长达两页），并用道德教诲进行了完善。他用近似于民间口语的语言写成的寓言具有生动的语调，经常引用谚语和俗语，有时还采用作者从故事中得知的“生活即景”和笑话，这使作者优秀寓言的道德说教展示出了具体的、民族的含义。寓言家奥布拉多维奇渴望帮助自己的人民实现社会和道德进步，他揭露修道院的危害，鞭笞不学无术和迷信。他还反对对人民的奴役。

正由于奥布拉多维奇的创作，才在塞尔维亚文学史中实现了朝着以启蒙为基础的文学发展方向的转变，而他的前辈仅仅接近了这个转变而已。奥布拉多维奇的后继者们在汲取十八世纪民族文化最优秀的成就之后，将会继续发展奥布拉多维奇的传统，从而开辟出塞尔维亚十九世纪文学的新时代。

第七章　克罗地亚文学

除了商贸—贵族治理的杜布罗夫尼克共和国之外，克罗地亚土地尚分属于各个国家，政治上的依附性和领土的分裂、文化中心的弱小和相互闭塞，决定了十八世纪克罗地亚文学的区域性质。克罗地亚文学的发展也受到没有统一文学语言的制约。处于哈布斯堡帝国之内（隶属匈牙利王权之下）的克罗地亚、斯洛文尼亚、达尔马提亚三位一体王国使用的官方语言是

拉丁文；在直接隶属于维也纳的军事疆界区使用的是德语；在威尼斯共和国管辖的达尔马提亚领土上则使用意大利语。这些语言在日常口语中也得到广泛运用。书面的民间语言是三种土语（方言）：什托卡方言（杜布罗夫尼克、达尔马提亚的大部分和斯洛文尼亚）、恰卡方言（达尔马提亚西北部和诸岛屿）、凯卡方言（克罗地亚中部和萨格勒布市）。封建主义的危机和十八世纪下半叶资本主义关系的扩大，民族意识的成长和启蒙思想的传播，逐渐导致了克罗地亚地区文化生活中传统壁垒的崩塌，引起了既成的书面语和区域文学体系的改革，从而决定了文学的主要走向，即在对于所有克罗地亚人都是统一的文学语言基础上建立民族文学。

十八世纪上半叶，尽管由于地中海地区贸易的削弱和1667年的地震引起社会—经济衰退，杜布罗夫尼克仍然保持着自己在克罗地亚文学中的主导地位。杜布罗夫尼克的巴洛克风格的最后一个代表人物伊格尼亚特·久尔杰维奇（1675—1737）继承了"黄金时代"的诗人伊·贡杜利奇、Ю. 帕利莫季奇、И. 布尼奇-武奇奇的传统。他出身于一个殷实的市民家庭，后来被接纳为贵族。伊·久尔杰维奇从杜布罗夫尼克耶稣会中学毕业后，曾在共和国里担任一系列行政职务；1698年进入耶稣会教士团后，曾就读于罗马高等学校，在意大利的教士团的各个学校中教授修辞学。1706年回到祖国，定居在本笃会修道院并全身心地投入文学创作活动；曾参加过按照罗马阿卡迪亚学院的方式建立的文学小组，这个小组的任务之一就是研究祖国语言并搜集民歌。

伊·久尔杰维奇是一个有很高文学修养的诗人，他用杜布罗夫尼克文学过去数百年形成的各种体裁创作了不少作品。在青年时即开始翻译维吉尔的《埃涅阿斯记》（第一首歌），曾试图创作一部取材于《圣经》伪经故事的悲剧《犹滴传》，但他创作的第一阶段的真正成果是抒情诗。伊·久尔杰维奇的《爱情诗》的特点是主题和艺术手法比较稳定，这也是十七世纪风流抒情诗，包括伊·布尼奇-武奇奇的诗歌在内的特点。这些诗歌的中心是一个唯一和无可比拟的情人的浓缩形象。对情人的象征性外表描写总是带有从风格摹拟的词库里取来的修饰语（"美丽"、"美貌"等）和过分夸张的比拟（双唇—红宝石，两颊—珊瑚，牙齿—珍珠，前额—朝霞、眼睛—蓝天，目光—太阳光线，有时太阳本身就用来比喻爱人）。久尔杰维奇诗歌创作的修辞基础明显地表现在对爱情主题的巧妙变化上。主人公经受着爱情折磨，由于不能接近或者根本没有"女士"而堕入绝望，而"女士"一点点垂青的暗示又会使他感到高兴；爱情是既提供蜜又蜇人的蜜蜂，是对"太太"的忠实服务，是劳动，是艺术。诗中首先突出的不是真挚和不可重复的感情，而是对诗歌技术的高超掌握。诗人用一系列同义词（"我在死去、在枯萎、在衰弱、

在变得苍白”,“不幸、痛苦、忧伤”)、词藻的堆砌(“为爱你我不顾理智,明知不敢爱,但爱你的力量实在太强烈”)、对衬(我活着没有生命,我的心灵没有心灵)、隐喻(我的照片在你手中变活,于是乎我只是成了它的影像),来显示自己的语汇丰富,用现实化的隐喻达到特别的效果(诗人首先把自己长着爱情的翅膀的心寄给爱人,然后从爱情翅膀上拔下羽毛做成笔,在墨水瓶中蘸墨给她写信)。

久尔杰维奇在《牧歌,或牧人对话》(一至八卷,第九卷没有完成)中继续吟唱爱情主题。除了古希腊罗马的典范(曾提到维吉尔)之外,诗人依靠的是十六至十七世纪杜布罗夫尼克丰富的田园诗(更多是依靠伊·贡杜利奇)。诗中用和先前一样奇巧精致的文笔描写青年牧人与牧女和林妖(山林女神)在田园诗情调的大自然背景下的爱情,而萨提洛斯[1]们的爱情勾当以及它们的对话则故意用低俗的民间口吻来写。滑稽长诗《马伦科的眼泪》接近最后一种形式的牧歌,这首诗写一个笨手笨脚的乡村小伙的一连串爱情痛苦。还有九首改写(“地方化”)古希腊罗马和文艺复兴时期的情节较短的长诗《不幸的爱情奇遇》。他在《古斯里琴歌》、《王子马尔科之死歌》、《怨歌》中不仅使用杜布罗夫尼克经典作品的八音节诗,还使用了民间诗歌的形象体系和格律(十音节诗和抒情歌诗格),这反映了杜布罗夫尼克文学界在十八世纪前三分之一时期就已开始对民间文学予以关注。久尔杰维奇的作品还有“即兴”诗(《宴会歌,或祝酒歌、引子》)、宗教诗和训诫诗,以及翻译的全部圣诗《斯洛文尼亚人的圣诗》(1729)。

带给久尔杰维奇最大知名度的是他的长诗《忏悔的马格达林娜的叹息》(1728)。诗人对《新约》中关于为一个漂亮妓女呼吁的故事进行改编,把“温柔的情欲技能”和忏悔的圣诗激情结合在一个艺术整体中。在叙述女主人公以前的生活时,他不由自主地反映出自己所处的时代的生活方式和习俗,刻画出一个典型的“洛可可太太”的肖像。女主人公堕落的过程就像一部爱情小说:开始她胆怯害羞,但一个有经验的妓女教会了她卖弄风情,介绍她与一个风流的骑士结识,骑士用奉承和礼物引诱她,于是她悄悄卖淫,继而沉溺于爱欲的欢乐。直到她突然幡然悔悟,尘世的爱情一下子变成了对神的爱情。她离开人群来到“荒漠”,“基督的新娘”在迷醉中向天发出叹息,叹息中充满了出自作者的神学议论和训诲箴言。

久尔杰维奇也是十七世纪这种体裁的诗歌艺术的继承者,他努力在形式的精巧和伤感思想的深沉上超过自己的前人。他的对比令读者惊叹:淫

① 希腊神话中半人半羊的森林诸神之一,耽于酒色。——译注

乱生活无比奢华，荒漠生活极度清冷；过去不可数计的财富，如今是独居修道中无穷艰苦和窘困。对比，是他在传达感情时所钟爱的方法（地狱与天堂，生与死，火与冰），作者摆出了长长一串同义语，在一个诗节中只用一个语义来达到效果。美观和高超的技艺成了目的本身。作为一个热烈的爱国者，伊·久尔杰维奇为祖国的斯洛文尼亚语言而骄傲，极力想展示它的丰富词汇和铿锵音节。同时，在他的创作中，老的杜布罗夫尼克人的诗歌语言正在耗尽自己的表达能力。

十七世纪的诗体传奇—历史剧体裁及其特有的错综复杂情节和难以置信的奇遇，在十八世纪初得到了阿·格列杰维奇的继承（《佐里斯拉娃》等）。十七世纪末与十八世纪初，民间喜剧和本地方言的滑稽剧在杜布罗夫尼克十分普及，而在十八世纪前半叶，则上演着由不同作者改编的莫里哀的喜剧。改编者保持了原著的人文主义和讽刺倾向，同时把剧情搬到了杜布罗夫尼克，为剧中人物起了本地的名字，使剧情充满本地生活方式和习俗的细节。

十八世纪下半叶拉丁语仍然是科学用语，有一段时间恢复了它在杜布罗夫尼克诗坛的阵地。此时出现了一整批新拉丁语诗人。这些使用新拉丁语的杜布罗夫尼克诗人深入研究古希腊罗马的诗歌体裁——训诫长诗、讽喻短诗、诗体书简、哀诗、颂诗、讽刺诗。同一作品出现多种语言（拉丁语、意大利语，克罗地亚语）的版本是常有的事。十八世纪最后十年，在杜布罗夫尼克某些作家的创作中还出现了新潮流——启蒙主义和浪漫主义的特点，然而对地方文学的发展却不具有深远的影响。Дж. 费里奇（1739—1820）除了创作拉丁语诗歌之外，还以民间谚语为基础编辑了一本寓言集（1794 年，也用的是拉丁语）并把费德鲁斯[①]的寓言翻译成了本国语言，而将民歌译成拉丁语。

先前在杜布罗夫尼克文学中没有占据显要地位的散文，在十八世纪也只限于诗人在出版自己的作品时作序用，或者是在对民众的宗教和道德训诫文献中使用。杜布罗夫尼克整个十八世纪都在继续进行搜集文学古籍的活动，结果出版了弗·阿片季尼的首部杜布罗夫尼克文学史（用意大利语，1802 年）和首部杜布罗夫尼克文学语言的语法（1808）。随着 1806 年拿破仑军队的到来，杜布罗夫尼克共和国便不再存在了（1809）。

还在十八世纪中叶，克罗地亚文学中就已出现了明显变化。曾一度在

---

① 约公元前 15—约公元 70 年，古罗马寓言作家，用拉丁语写作。作品多为伊索寓言的改编。——译注

克罗地亚书面语中独领风骚的恰卡方言，实际上已从社会生活和文学中消失了。凯卡方言和什托卡方言（杜布罗夫尼克之外）走上了编纂整理的道路。由于什托卡方言为塞尔维亚人所使用并占据着克罗地亚人居住的最大区域领土，于是便逐渐将凯卡方言排挤到了周边地区。这种局面也是由于十七世纪末至十八世纪初，达尔马提亚（归入威尼斯）和斯洛文尼亚（并入克罗地亚）的大片土地从土耳其铁蹄下被解放出来，讲什托卡方言的居民包括进了这些新区域。直到前半个世纪，这些土地经过奥斯曼帝国两百年的统治变得十分荒凉。唯一的文化源泉是方济各会的诸修道院，因为那里有宗教学校，有年代记编纂，并有为人民编写的宗教训诫作品。随着文化生活逐渐得到复苏，到十八世纪末，北方克罗地亚地区，即克罗地亚和斯洛文尼亚开始在文学中发挥明显作用。

以什托卡方言写的两部作品在达尔马提亚的出现，标志着克罗地亚文学发展进入了一个新时代，这两部作品就是Φ. 格拉博瓦茨（1695—1750）的《民间对歌和伊利里亚或克罗地亚语言的精华》（1747）和A. 卡奇奇-米奥舍奇（1699—1760）的《斯拉夫人民的愉快对歌》（1756）。这两个作家都是方济各会教士并遵循着僧团的宗教—启蒙传统，然而他们的书却超出了宗教文学的范畴，这首先是由于它们所表现的民族自我意识。

Φ. 格拉博瓦茨的作品因为出现得更早一些，与上一个时代的宗教—训诫和年代记编纂文献的联系更紧密一些。书的第一部分汇集了各种有教益的故事和宗教主题的训诲，并附有对信仰的各种标志物、教会历史和《圣经》故事片断的通俗阐释。第二部分是从"创世"到离作家最近的事件过程中的各世纪、各民族的历史。只有书籍的最后一部分，用诗歌和散文讲解达尔马提亚的古代历史、十六世纪至十八世纪上半叶与奥斯曼征服者的交战故事，才赋予了它新时代的特征。他的诗《达尔马提亚的荣耀》和《论克罗地亚人的性格和习俗》也贯穿着爱国主义感情。在前一首诗中，作者向祖国述说着它繁荣的昔日（奥斯曼帝国入侵之前），为它目前的悲惨命运而伤心，呼吁它从长达一个世纪的睡梦中醒来并恢复自己昔日的伟大。在第二首诗中，作者责备同胞的恶习：克罗地亚人在战场上十分勇敢，但容易发生争吵和内讧，他认为，这些恶习将导致祖国衰败。在前言中，作家提到了同胞们对祖国过去的浓厚兴趣，对缺乏用母语书写的相应书籍表示遗憾。取材于历史和叙述形式的通俗易懂（"对歌"是用母语写的），这都是民族文学正在形成的初期征兆。

A. 卡奇奇-米奥舍奇在自己作品的前言中讲述了促使他拿起笔来的同样的原因，但同时指出了人民生活中另一个积极的方面：祖先的伟大业绩以口头传说和歌谣的方式深深地刻印在人民的记忆中。在新时代的初期，

米奥舍奇第一个指出了民歌是被奴役条件下保存民族自我意识的一个因素。而在书的第二版(1759)中他把大量散文纪年材料从歌谣中分出来,使克罗地亚文学在艺术性方面跨出了重要的一步(超出杜布罗夫尼克的范围)。该书成了一本诗集,多亏了关于奥斯曼入侵时期的英雄歌——部分是民歌,而大部分是作者依照民歌的样式自己写的——它才受到克罗地亚人和塞尔维亚人极大的欢迎。

在斯洛文尼亚,世俗文学开始形成是在十八世纪六十年代,与达尔马提亚作家颂扬民族历史的过去及其诗歌的"民族唤醒"激情不同,它具有唯理性主义的性质。在特雷西安[①]改革之后,本地区的社会经济发展越来越快,引起了本地居民——农民和屯垦士兵传统生活方式的变革。这就决定了十八世纪斯洛文尼亚文学的主要作品——M. 雷利科维奇写的训诲长诗《萨提洛斯,或者野人》(1762)的内容。

M. 雷利科维奇(1732—1798)是军事疆界区(与波尔塔接壤地区)的奥地利军队的一名克罗地亚军官,他呼吁自己的同乡不要再夸耀战斗业绩,而把目光投向土地,投向牧场;他还亲自提供管理经济的实际建议。作家以极大的敬意讲述庄稼人的艰苦劳作并坚信人民教育的必要性。他痛苦地指出缺乏学校和教科书的情况,对普通农民群众轻视学问的风习十分生气。作家接受了早期德国启蒙运动的唯理性主义思想,对诸如轮舞和晚间歌舞集会等民族生活的传统方式进行批评,他认为,这些东西会妨碍真正的启蒙。与此同时他又以传播极广的英雄史诗歌曲为例,为自己人民的诗歌才能感到骄傲。

定位于农民读者大众,同时又向先进的民族看齐,这就决定了雷利科维奇在作品中必须将人民的传统和艺术的传统合为一体。为了使人民更好地接受他的"训诲",他把自己的长诗写成十音节诗,就这样用英雄歌曲的诗体来适应表达当代现实日常生活的内容。雷利科维奇是杜布罗夫尼克之外的克罗地亚土地上第一个世俗作家,他把萨提洛斯的神话形象引进作品之中,并在前言中解释了它的意义和起源。

长诗引起反动僧侣的激烈攻击,但是那些关心人民文化发展的人,则挺身而出支持雷利科维奇。雷利科维奇还翻译过伊索和费德鲁斯的寓言,翻译过法语和德语的教诲格言和道德训诫作品。

十八世纪最后几十年,在斯洛文尼亚某些天主教作家的创作中出现了民族启蒙运动的因素。A. 卡尼日利奇(1699—1777)的长诗《神圣的罗扎利

---

① 1717—1780 年,奥地利大公。——译注

亚》(1780)充满了讽喻性的修辞格和修辞短语、奇巧的倒装、取自动物和植物世界的丰富象征,使该作品在情节和风格上都表现出与杜布罗夫尼克的巴洛克有相似联系。

344·

M. 卡坦奇奇(1750—1825)在《伊利里亚人作诗法简评》(用拉丁语撰写)中,为一本拉丁语和克罗地亚语诗集《Fructus auctumnales》(《秋实》,1791年)作序,试图论述克罗地亚语的音节诗法的原则并提供了几首牧歌("牧人对歌")作为范例。

到十八世纪中期之前,凯卡方言文学还仅限于保罗会和耶稣会教士的宗教和道德训诫出版物,还有他们用拉丁语写的关于语言和当地教会历史的论文和随笔。十八世纪下半叶,讲凯卡方言的克罗地亚人的文化生活中的光辉一页是学校戏剧。从十八世纪六十年代起在萨格勒布耶稣会学校中就开始用民间语言演戏(除了拉丁语和德语戏剧之外)。凯卡方言的学校戏剧的早期样本,是Й. 西贝涅格翻译的法国天主教神甫代利亚写的关于马其顿王阿加托克莱斯的拉丁语悲剧《利季马库什》(1768)和T. 布雷佐瓦奇基写的圣徒行传剧《圣阿列克谢》(1786)。十八世纪最后十年的特点是世俗剧目——市民剧和喜剧(主要是经过自由改编的奥地利和德国作者A. 科采布、A. B. 伊夫兰、卡尔·冯·埃卡尔茨豪津和其他人的戏剧)完全统治了学校舞台,它们由专业流动剧团在萨格勒布用德语上演(从1797年起开始在固定的剧院演出)。

T. 布雷佐瓦奇基(1757—1805)的创作使凯卡方言戏剧达到了最高潮。他在生命垂暮之年还创作了两部喜剧,即《魔法师学徒马季雅什》(1804年出版并上演)和《迪奥格涅什,或堕落的两兄弟的仆人》(于1823年由T. 米克劳希奇出版,但直到1925年才上演)。布雷佐瓦奇基的喜剧具有训诲倾向。作者借助马季雅什(按德国的汉斯乌斯特[1]的样板创造的人物)的勾当来批判作为封建时代遗产的迷信和等级恶习(手工业者的欺诈行为、贵族的花天酒地);他打算饶恕农民的不学无术,但却不能对贵族的特权置之不理。贵族的新时尚(舞会、晚聚会、玩牌)成了批评的对象,必须有益于祖国——这就是他对贵族阶层的要求。

另一个剧本则是讲述互相找到的两兄弟和仆人迪奥格涅什的滑稽搞笑线索交错混淆的感伤故事。仆人迪奥格涅什机智伶俐,在剧中起发表议论的作用,同时又是剧中纠葛的设计者。喜剧中展示了一批反面典型:无所事事的高官、骗子管理者、投机商、招摇撞骗的医生、没有教养的理发匠。

---

① 德国民间喜剧中的丑角。——译注

布雷佐瓦奇基的剧本充满了鲜活的风俗场景。他的戏剧喜剧效果的主要来源之一是语言：剧中人物通过各种层次和各种调子的口语（“女学者”带拉丁语汇，萨格勒布城市行话带有怪声怪调的德语词，农民的语言是本地口音的凯卡方言，而商人是外来人，则使用什托卡方言）被典型化。在凯卡文化圈中，布雷佐瓦奇基的戏剧是向新时代文学过渡的标志，这种过渡将在达尔马提亚和斯洛文尼亚以其他种类和体裁为基础完成。

克罗地亚文学在十八世纪度过了自己发展的重要阶段。如果说杜布罗夫尼克的巴洛克风格标志着一个由欧洲文艺复兴开始的大文化时代的结束，那么其他克罗地亚地区，即所谓的威尼斯的达尔马提亚、斯洛文尼亚和克罗地亚中部的文学，则取得了确立世俗因素和加入同时代思想—艺术潮流的具有决定意义的初步成功。十八世纪下半叶的作家们在发掘历史的过去和人民的口头创作的同时，也在唤醒人民的民族自我意识；他们在批判周围现实的弊病时，也指出了避免封建残余的途径。在掌握他们能接受的启蒙运动的思想形式的同时，他们也为克罗地亚民族复兴在做好精神准备方面发挥了积极的作用。

第八章　斯洛文尼亚文学

• 345

在十八世纪开始之时，斯洛文尼亚土地已经数个世纪处于哈布斯堡王朝在克赖恩、施泰尔马克、卡林西亚的皇家领地之中。在克赖恩生活的只有斯洛文尼亚人，而在施泰尔马克和卡林西亚则只有三分之一的居民是斯洛文尼亚人。斯洛文尼亚人还生活在匈牙利王国和意大利北部（威尼斯的斯洛文尼亚）。

由于从十八世纪中期开始斯洛文尼亚土地上资本主义的发展，导致了斯洛文尼亚资产阶级的形成，导致了本民族知识分子的产生，他们几乎完全由宗教界代表人士组成，这就为文学的发展，特别是文学发展的初期打上了自己的烙印。克赖恩成了斯洛文尼亚启蒙者活动的中心。

1768年，奥古斯丁修士马尔科·波赫林（1735—1801）的《克赖恩语法》问世，此一时期姑且被认为是斯洛文尼亚复兴的开始时期。在该书的前言中，作者呼吁自己的同胞“不必耻于”使用自己的母语。除语法规则之外，波赫林还在书中阐述了斯洛文尼亚诗歌的创作方法（诗学）。他建议文学家们将古希腊罗马诗人的作品翻译成斯洛文尼亚文，也就是说，从宗教主题过渡到世俗主题，而为了使翻译古代世界的作品比较容易阅读，波赫林还为古希腊罗马的神起了斯洛文尼亚名字。波赫林写作了第一部斯洛文尼亚的名人录《卡尔尼奥利叶书库》，该书于1803年以拉丁语出版。1781年，

他的《简明三语辞典》(斯洛文尼亚—德语—拉丁语)问世,书中在斯洛文尼亚词汇旁边还附有捷克和克罗地亚词汇。

在七十年代的前五年,波赫林建立了一个由年轻神甫组成的小组,向他们教授斯洛文尼亚语言和诗歌艺术。他的一个学生尤若夫·扎科特尼克成了斯洛文尼亚宗教内容民歌的第一个搜集者。瓦连京·沃德尼克也曾在波赫林那里学习过斯洛文尼亚语言。

波赫林的一个挚友费利克斯·德夫(1732—1786)也是奥古斯丁修士,他发起创作了于1779—1781年出版的头一批斯洛文尼亚世俗诗歌集《美好艺术丛刊》。德夫本人是这套丛书的主要作者。他写有颂诗、哀诗、寓言,甚至还有用诗体写的古希腊罗马题材的歌剧歌词。除德夫之外,入选这套集子的还有波赫林、沃德尼克的作品。他们的创作还是在巴洛克范围内发展的。然而,德夫的爱情抒情诗受德国毕尔格的诗歌影响很大,其中已经表现出某些前浪漫主义的因素(孤独的主题、对大自然的爱等)。

七十至八十年代,耶稣会教士奥日巴尔特·古茨曼在卡林西亚编写了十八世纪最好的斯洛文尼亚语法和德语—斯洛文尼亚语词典。古茨曼指出了斯洛文尼亚各方言的相近之处,他表明想写得不仅在卡林西亚的人能懂,而且在施泰尔马克和克赖恩的人们也能懂。古茨曼认为,斯洛文尼亚人属于斯拉夫人种,占据着从北海到亚得里亚海的广阔地区,以此证明斯洛文尼亚人有权拥有自己的文学语言。古茨曼将几部宗教著作翻译成了斯洛文尼亚语。

1779年在克赖恩的主要城市卢布尔雅那建立了一所"戏剧学院",它一直存在到1783年,在斯洛文尼亚文学发展中发挥了重要作用。它的成员有二十多人,其中包括波赫林、德夫、林哈尔特等。领导学院的是克赖恩所有国民学校的学监、语文学家布拉兹·库梅尔代。学院宣布其目的是研究斯洛文尼亚语言和与之相近的方言,发展斯洛文尼亚文学,研究斯洛文尼亚历史。Ю.雅佩尔在库梅尔代参与下翻译完成了斯洛文尼亚语的《圣经》,该书的出版是一项巨大的成就。雅佩尔在翻译时利用了十六世纪著名的斯洛文尼亚新教徒作家达尔马京翻译的《圣经》。这一点似乎强调了与斯洛文尼亚宗教改革运动活动家的文学继承性。

库梅尔代为斯洛文尼亚的启蒙发展做了大量工作。1773年,他向奥地利政府提交了一份《如何最顺利地教会克赖恩居民读书写字的爱国计划》,他在计划中指出了用母语教育学生的必要性。库梅尔代是首批斯洛文尼亚语教科书的作者。他许多年来一直致力于编著一部斯洛文尼亚语语法。尽管他未能出版这部语法,但他的语法手稿被沃德尼克和科皮塔尔所利用。库梅尔代成了斯洛文尼亚最早宣传斯拉夫人具有相互关系思想的民族活动家之一。

在“戏剧学院”中，除了神甫以外，还有持启蒙立场的世俗知识分子代表。在学院的活动停止以后他们组成了以西吉斯孟德·崔斯男爵为中心的小组，崔斯男爵是克赖恩地区最富有的人之一。此小组在十八世纪八十至九十年代一直存在。它主要团结的是接受了欧洲，首先是法国和德国启蒙运动思想的世俗知识分子。在崔斯小组的成员中，剧作家安东·林哈尔特(1756—1795)和诗人瓦连京·沃德尼克(1758—1819)对斯洛文尼亚文学作出的贡献最大。 ·346

林哈尔特是约瑟夫二世改革的拥护者，但他同时又反对当局在此时加紧推行的德意志化政策。他用德语出版了关于斯洛文尼亚人历史的著作《克赖恩和奥地利其他南部斯拉夫地区的历史》，他在书中首次提出了奥地利斯拉夫主义(即将奥地利帝国变为斯拉夫国家)的思想。他在自己的历史书中表明，生活在克赖恩、施泰尔马克和卡林西亚的斯拉夫人是一个统一的民族。这位斯洛文尼亚启蒙者的这些思想在斯洛文尼亚知识分子的民族意识和政治意识的形成中发挥了极大作用。林哈尔特对法国革命也持同情的态度。

林哈尔特用斯洛文尼亚语写过两个剧本，都是改编的喜剧，分别取材自德国作家约·里希特的《乡村磨坊》和法国剧作家博马舍的《费加罗的婚礼》。在斯洛文尼亚版本中，这两部戏分别叫做《村长的米茨卡》和《马季切克结婚》。剧情发生的地点也被搬到了斯洛文尼亚土地上，而法国和德国的农民则换上了斯洛文尼亚人的姓名。作者不仅保留，而且加强了原著的反封建调门，往剧中引进了抗议民族压迫的主题。

1786年，在林哈尔特的积极参与下，卢布尔雅那成立了演出德国戏剧的戏剧之友协会。1789年12月，该协会会员把《村长的米茨卡》搬上了舞台。这是首次在剧院里上演斯洛文尼亚语的戏剧。林哈尔特成了斯洛文尼亚文学中民主传统的开山鼻祖。

瓦连京·沃德尼克有资格被认为是第一位斯洛文尼亚诗人。他的头一批诗刊登在《美好艺术丛刊》上。就其形式和内容来说，这些诗与德夫的作品近似。与崔斯的相遇和友谊对沃德尼克的诗有很大影响。崔斯不论对古希腊罗马的诗歌还是对现代诗歌都有很深造诣，他在给沃德尼克的信中呼吁他提高语言修养并完善诗歌的形式，注意诗歌的音乐性。崔斯劝告沃德尼克以民族精神写诗，同时注意向欧洲诗人学习，特别让他留意莪相。沃德尼克在自己的诗歌中广泛采用“波斯科奇尼察”①和斯洛文尼亚各种舞曲

---

① 当地一种民间舞蹈。——译注

的旋律，尝试将意大利古典诗歌引进斯洛文尼亚诗歌。他写过颂诗、寓言、讽刺短诗、诗谜、阿那克里翁式的轻松滑稽诗。沃德尼克在自己的作品中赞美农民的劳动，赞美祖国的大自然，这些诗歌具有强烈的爱国主义和讽刺主题。比如，在有名的诗《德国马和克赖恩驽马》中，诗人对外族强权表示了强烈的抗议。1806 年，沃德尼克的诗集《诗歌试作》问世，成了当时斯洛文尼亚文学的顶峰之一。在颂诗《复兴的伊利里亚》(1811)中这位斯洛文尼亚诗人对拿破仑在伊利里亚各省推行的政策表示欢迎。沃德尼克与法国当局的合作在梅特涅统治时期被认为不可饶恕，他的新诗集因而在他生前没有能够问世。

沃德尼克为斯洛文尼亚人的启蒙做了大量工作。1797—1800 年，他主编了第一份斯洛文尼亚报纸《卢布尔雅那新闻》，在该报上写了许多文章和随笔。该报报道克赖恩及整个奥地利君主国的国内生活、经济发展、国外政治事件，刊登各种诗歌、幽默故事、格言。沃德尼克还写过两篇论俄语和俄罗斯人的文章。在这两篇文章中他向读者介绍俄罗斯民族，它的军队在苏沃罗夫的率领下当时正通过斯洛文尼亚的土地。沃德尼克不仅指出斯洛文尼亚人与俄罗斯人在人种和语言方面的亲缘关系，而且号召自己的同胞向俄罗斯人学习如何保护自己的语言和保卫自己的祖国。1795—1806 年，沃德尼克出版了《农历》(先是“大农历”，后来是“小农历”)，在这本历书中提供了农业、气象方面的必要信息，还包含一份市场清单和其他内容。沃德尼克不仅是第一个斯洛文尼亚民族诗人，而且是第一个斯洛文尼亚记者。

沃德尼克在发展斯洛文尼亚学校方面也发挥了巨大的作用，特别是伊利里亚各省成立后，斯洛文尼亚语成了小学中的教学语言之时。这一时期他担任卢布尔雅那中学的校长，并编写了几本斯洛文尼亚教科书，其中包括一本首次用斯洛文尼亚语言出版的语法书。在此之前以及在沃德尼克的著作问世之后的几十年里，斯洛文尼亚语法书都是用德语出版的。

347·

如上所述，十八世纪的斯洛文尼亚文学发展是不平衡的。诞生了几部戏剧作品，但完全没有艺术散文。在所有文学体裁中，只有斯洛文尼亚诗歌得到最充分的发展，这就使得随后时期斯洛文尼亚的天才人物，杰出诗人弗兰采·克萨韦里亚·普雷舍伦的出现有了可能。

与克罗地亚和塞尔维亚一样，十八世纪斯洛文尼亚的文学还处在形成过程之中。然而，这三个斯拉夫民族在不同条件下形成、实际上处于分散状态的文学，其本身都具有与共同的、从土耳其和奥地利外族统治下求解放的历史发展任务紧密联系在一起的亲缘特点。在这三种文学中，每一种都应该首先在民间语言的基础上建立自己的文学语言，才能帮助形成民族自我意识并建立民族文学。

正如十九世纪初塞尔维亚、克罗地亚和斯洛文尼亚的民族解放运动和文化—民族复兴的种种事件所显示的，这三个国家的文学完全能够胜任在十八世纪将自己民族的公民—民族意识和艺术意识提高到为此所必需的新阶段的任务。

第九章 希腊文学

十八世纪，正是希腊国家的大部分被奥斯曼帝国所吞并的那个黑暗的一百五十年(1669—1821)的中期。外族的封建桎梏——外族的文化、异教的信仰——制约了民族经济和整个民族文化的发展。

在文学中，从拜占庭时期开始就存在相互不交叉，也不相互影响的两条发展路线。第一条路线就是民间文学，主要是农民的民间文学(十八世纪时希腊百分之九十七的居民都住在乡村)。第二条路线就是学者路线，神学的和训诫的、圣徒行传的和庆典赞颂的文学路线——它们延续着拜占庭文学的传统。在民间文学中存在的首先是拜占庭民歌(阿克里特①歌，即壮士歌)，它们还决定了新创作民歌的性质。

克列夫特运动对于当时整个希腊生活都有显著影响。对土耳其当局和奉承巴结他们的希腊大地主的压迫深感不满的农民，抛弃家园，拿起武器走进了山林。这些造反者就被称为克列夫特(“盗贼”)。读者可以回想一下，当年的拉辛和普加乔夫不是也被官方称作“盗贼”么。在整个十八世纪，克列夫特的数目一直在增加，他们建立了一大批村庄。到十八世纪末，许多地区完全被克列夫特所控制(如伯罗奔尼撒的曼尼、伊庇鲁斯的苏利)。后来最高波尔塔组织了针对他们的血腥清剿，但仍然不能应付这一人民运动。曼尼地区甚至取得了正式的自治。

克列夫特的生活、他们的功勋和英勇就义，组成了十八世纪希腊民间文学的主要体裁克列夫特歌的内容。它们的情绪、形式、艺术特征都继承了阿克里特歌的传统，对新希腊文学后来的发展有明显影响。本时期的民歌只是以口头形式存在。这些民歌最先是由外国学者搜集的。第一部这样的诗集是克洛德·福里埃尔②编辑，于1824—1825年在巴黎出版的两卷集。

与民间创作相近的是在当时希腊广泛传播的预言(神启)。这些预言表达了人民对在“浅色头发部族”——俄罗斯人支持下摆脱土耳其统治的信

---

① 阿克里特是拜占庭帝国东部地区保卫边境免受阿拉伯人和土耳其—塞尔柱人侵犯的农民义军。——译注

② 1772—1844年，法国语文学家、文学史家、批评家。——译注

念。俄国政府的某些行动加强了这种希望。还在十八世纪之初,彼得一世就曾向被奴役的基督徒保证,他们将会在俄国武器的帮助下摆脱土耳其的统治。据当时的人见证,彼得一世被称为"俄国人和希腊人的君主",他的肖像几乎在每一个希腊家庭的圣像中都可以见到。1750年,修士忒奥克利里托斯·波利德出版了《阿加方格尔》,其中搜集了先前众所周知的以及新的、他自己的预言,书中讲述了俄罗斯的解放使命。这些预言与一首民歌相互呼应:"就在今年春天,莱雅,莱雅,/莫斯科人将来到,莱雅,莱雅,/他将向土耳其人开战……"

希腊的正教教会不仅限于预言。在十八世纪之初,它还继续起着抵抗异教、抵抗外族语言力量的大本营的作用。在修道院中开办着学校,由修士担任教师,他们也散布反叛的号召。埃托利亚的科兹马(1714—1779)至今仍被作为民族殉难圣徒在希腊受到尊敬。这个游方修道士兼教师建立了许多学校,鼓动摆脱奥斯曼统治的解放斗争,所以被土耳其当局处死。

348·

十八世纪中叶最伟大的诗人克萨里·达蓬特(1714—1784)也出生于阿索斯,他是无数赞歌、训诫书籍、诗体旅行随笔、类似拜占庭时期的普托霍-普罗德罗姆[①]的滑稽自白辞的作者。作为一个求知欲旺盛而清醒的观察家,他在自己身后留下了按照民间笑话风格创作的大量现实题材的诗歌。在他的大部分作品中,都承续了拜占庭晚期从民间文学汲取营养的书面文学的大众化方向。但是教会大部分都继承希腊文学另一发展路线:拜占庭传统,即学者的语文学传统。修士们都出身于衣食不愁的家庭,他们常常受的是欧洲教育。他们是在希腊首先响应法国启蒙思想,并且在国内传播这种思想的人。伏尔泰分子的修士是十八世纪的希腊十分独特的一种现象。据一个法国旅行家胡弗耶[②]说,有一个修士曾称伏尔泰是人类最大的善人。但是君士坦丁堡的大牧首教座已经学会了适应波尔塔,得到了从基督徒身上搜刮贡赋的权力并且很快就成了社会进步的顽固绊脚石。所以,希腊启蒙运动的杰出代表人物,曾在阿索斯山和君士坦丁堡的几个高等学校教授逻辑学和数学(当时只有语法、修辞学和神学才是必修课)的叶夫根尼·乌尔加里斯(1716—1806)被迫移居国外。他的学生尼基福·忒奥托基斯(1731—1800)也被迫随他而去。他们两人都在俄国找到了安身之处并得到承认。

大牧首教座甚至直到十八世纪末还在追究哥白尼思想。所以,针对粗暴无理、不学无术、卖身投靠的宗教界的攻击性散文小册子《匿名信 1789

① 约1100—约1170年,宫廷诗人。——译注
② 1752—1817年,法国外交官,伯爵。——译注

年》的出现就是很自然的事情了。书中可以发现与伏尔泰和勒萨日的某些呼应点。为了回击"匿名信",根据大牧首格列高利五世(1749—1821)的亲自命令,教会撰写了《基督教护教论》(1798),而1802年在威尼斯又出版了《反对伏尔泰》的书。针对教师阿卡尔南的论文《论哲学、物理学、形而上学、理性和神》(1786),主教公会竟宣布将其革出教门。阿卡尔南立即在《无名者的回答》中强调指出,他的书是针对"修士、神甫、高级僧侣和苦行僧"的。希腊自由歌手里加斯也被逐出了教会。在《慈父般的训诫》(1798)中大牧首教座宣布,启蒙和号召民族解放是违背神的意旨的。同时散发赞美苏丹的圣歌,号召信徒们顺从并对土耳其当局俯首帖耳。

除了与君士坦丁堡大牧首教座的辩论外,十八世纪世俗性质的文学作品也是众所周知的。引人注目的是,它们几乎全都是在国外出版(并创作)的。其中第一部作品是在威尼斯出版的弗兰吉尼学校学生的诗歌习作集《虔诚的花朵》(1708)。这本诗集可以被看作土耳其占领克里特岛(1669)前不久的文学生活的最后一线闪光。集子中可以明显感觉到意大利文学的影响和《帕拉廷诗选》的印记。在许多十四行诗中都感受得到对祖国受辱所感到的悲哀和对祖国古代伟大的崇拜。但总体上,用最近一位希腊作者的话说,这都是些"娇生惯养的花朵"。它们的作者后来没有再在文学上出头露面,而文学也追随商人的口味,它宁愿选择诗体的旅行随笔,详细描述异域的风光民情、习俗气候等。

1746年,还是在那个威尼斯出版了И. P. 马奈的长诗《斯提希奥马希亚》,其内容讲述关于大洪水的《圣经》神话。虽然它的艺术价值并不高,但它也是当时贫瘠的文学土壤上的一棵苗。居住在君士坦丁堡的法国人莫马斯曾写了一部更长的诗《博斯普尔奥马希亚》(1752)来献给《斯提希奥马希亚》的作者,该诗在莱比锡出版。在这部长诗中,东方与西方、亚洲与欧洲、过去与将来发生了"争执"。作者证明,对于当代人来说,迫切需要思考封建的土耳其与"新时代"的欧洲之间的矛盾,并寻求解决这一矛盾的办法。

在被奴役的希腊,文学家们的庇护所几乎只有君士坦丁堡,准确地说,只有它的一个街区,即希腊商人们居住的法纳里。所以历史学家们根据该街区的名称,将十八世纪称之为法纳尔人的世纪,这里指的首先就是希腊启蒙运动的特点。法纳里把商人们推向希腊在俄罗斯和西欧的贸易侨民区。这些商人非常富有,足以供养自己的孩子接受欧洲教育。从这些孩子中培养出了翻译、外交使团成员,甚至有最高波尔塔的外交部长。法纳里还培养"公",即摩尔多瓦—瓦拉几亚的总督,他们拥有在布加勒斯特的真正王宫,并关心那里的文化繁荣。他们自己在空闲时也十分乐意从事创

· 349

作，比如，王朝的奠基者马夫罗科扎托斯·亚历山大就仿照马基雅维利[①]的范例给自己的儿子留下了一份《遗训》，其中记录了法纳尔人的行为准则："你不要想做什么就做什么，或者能做什么就做什么，而要什么有利做什么。"

法纳尔人的文学品味取决于法国来的潮流。据一个旅游者指出，法纳里街区的人在十八世纪掌握法语的程度不亚于对希腊语的掌握。在法纳尔人的诗歌中，阿那克里翁的主题占主要地位。比如，外号为"新阿那克里翁"的阿塔纳西奥斯·赫里斯托普洛斯（1772—1847）是这种主题的最鲜明的表达者，他写道："仁慈的上帝啊，让我长醉不要醒，清醒使人厌烦……"但法纳尔人的思想立场却取决于他们的职位。他们已经适应了波尔塔，由于波尔塔的迁就，他们就可以无限制地笼络被监护人，为自己建立起一个庞大的阶层。所以他们对希腊的革命和民族解放运动持公开敌视的态度。

这种思想和文学上的两重性（在与波尔塔合作的同时又与自由思想和伏尔泰主义暗送秋波），表现为时而这种路线占上风，忽而那种路线占上风。但是到十八世纪末与十九世纪初，当全民争取解放的斗争开始现实地威胁到他们的利益时，法纳尔人就采取了公开的反动立场。他们首先是对自己圈子的启蒙主义小组（如德米特里奥斯·卡塔季斯）采取宽容的态度，尽管这种小组在传奇的里加斯的参与下很可能变为秘密的民族解放团体。

菲莱亚的里加斯（1757—1798）本人起初曾得到法纳尔人的支持。里加斯的生平还不完全清楚。对他的名字我们甚至也不能确信是准确的。传说他杀死了一个侮辱他的土耳其人后逃跑，并加入了克列夫特游击队，这个游击队把他转送到君士坦丁堡。里加斯在那里给亚历山大·伊普西朗蒂（1726—1806）当秘书，又与他一起到了布加勒斯特，在布加勒斯特接触到法国启蒙主义者的作品并加入了德·卡塔季斯的小组。1790年，里加斯前往维也纳，正好第一份希腊报纸《埃菲梅里斯》从这一年起开始在维也纳出版，他就开始从事文学创作。起初他认为温和的启蒙活动是必要的。1790年他的《多情恋人的学校》问世，希腊史学家花了点功夫从中认出了勒蒂夫·德·拉·布雷顿的六篇故事。显然，这个希腊革命者和启蒙者往故事中加入了个性自由和支配自己命运的不可分割的权利的概念。里加斯发展了个别叙述情节，往故事中插进了感伤主义性质的诗作，他认为，这种叙述类型"更能适应希腊语言的精神"。

该书取得了成功。在这本书的影响下，两年之后在维也纳出现了一本

---

① 1469—1527年，意大利政治思想家和作家。——译注

由三个故事组成的匿名故事集《爱情的结局》。1790年，里加斯还出版了《自然科学文选》，并附上了“自由思考的人才能正确思考”的箴言。这本书是他研究了当时的自然科学著作后得出的成果。他的这本书针对的是无经验的读者，所以它不仅介绍卢梭的思想，而且还显示出对这些思想及百科全书派的思想的忠诚，并旨在“破除偏见”。《多情恋人的学校》鼓吹感情自由和人们生来平等的思想，而《自然科学文选》则宣传思想的自由。

属于里加斯初期活动的还有由三部分组成的《道德三脚架》(其中有两部分是里加斯写的)。第一部分《奥林匹亚》(系梅塔斯塔齐奥的剧本的译本)通过介绍古代的奥林匹克运动，旨在激发希腊人的民族自豪感。第二部分《阿尔卑斯牧童》(系马蒙特尔中篇小说的诗体译本)总体上追求的仍是《多情恋人的学校》的精神。1791—1796年，里加斯在准备起义的时候，努力研究希腊的地理。为此他参加了巴德尔米[①]的《新阿纳哈西斯》的翻译工作(第三十五至第三十九章，关于塞萨利亚平原)。该书于1797年在维也纳出版。作为这一章的附录，里加斯出版了十二页希腊地图，上面有君士坦丁堡的平面图和土耳其军事目标分布平面图。就在那个1797年，里加斯的主要著作《革命宣言，或新的政治制度》问世，该书有四个部分，即《号召》、《人权》、《宪法》和《军歌》(《福里埃》[②])。该书的卷首题词采用的是法国革命的口号：“自由！博爱！平等！”而其主要原理则直接或间接取自雅各宾专政时期的文件。

菲莱亚的里加斯是在巴尔干地区首先提出巴尔干各民族共和联邦思想，把他们的团结、联盟看作是通向摆脱奥斯曼帝国统治和总的封建桎梏的途径的思想家和政治活动家。他认为主要的任务是社会革命，而不是民族革命，所以他摒弃沙文主义，以兄弟般的热情，就像对自己的同部族人一样向土耳其人民发出呼吁。对于里加斯来说，诗歌是这场性命攸关的斗争中的武器，比如他的一百二十六行《军歌》和二百五十二行《爱国主义赞歌》，就是鼓舞起义的号召，并指出了奥斯曼帝国每个地区面临的任务。这些赞歌以雷鸣电闪般的速度迅速传遍巴尔干地区。里加斯在自己同胞圈子里演唱自己的赞歌，描绘了一幅粗浅的图画：·350

只要能呼吸自由快乐的空气，
即使只活上一小时也此生不虚。
身上披戴着不自由的枷锁，

① 1796—1867年，法国讽刺诗人。——译注
② 福里埃是希腊神话中复仇三女神之一。——译注

活上五十年也是白活。
既然身上响着沉重的锁链，
暴政杀戮的剑在头上高悬，
长寿又有什么好处，
似这般日夜提心吊胆？
——《军歌》

这首军歌的命运十分有趣：从十八世纪到1946—1949的国内战争，在希腊所有的人民解放运动期间人们都唱它。

1797年，里加斯前往希腊。但在的里雅斯特他被奥地利警察逮捕交给了土耳其当局，1798年6月，诗人被土耳其当局秘密杀死在贝尔格莱德监狱。他的警句使他的最后时刻光辉夺目："我播种了自由，让其他人前来收获它吧！"里加斯成了民歌和文学作品中的英雄。人们把所谓的《希腊马赛曲》也归于他的名下。对于拜伦、普希金及其他希腊之友[①]来说，里加斯是为自由而斗争的象征。在"黑上校"专政[②]时期(1967—1974)，大学生抵抗组织就以里加斯的名字命名。

以里加斯的创作为例可以看出，希腊的文学进程到十八世纪末急剧加快了。之所以出现这种情况，是由于楚库克—凯那尔吉和约(1774)的签定，俄罗斯得到奥斯曼帝国基督徒的正式庇护权，希腊需交的赋税减少，贸易和航海条件改善，所以经济取得了进步，于是便要求教育也进行改革。正是在这一时期爆发了围绕语言问题的争论。对起义的准备与对人民的启蒙是不可分的，所以自然就产生了一个问题，那就是应当依靠什么样的思想和哲学的、文学和语言的传统的问题。一方面，古希腊语是一种富含文化、文学的语言和教会语言(不应忘记，初等教育正是从《诗篇》[③]开始的)。另一方面，鲜活的口语被分化为各种方言，很不规范，也没有足够权威的用口语写的里程碑式的文学作品。

希腊的精英们分成了两个阵营，每个阵营又很快具有了明确的意识形态倾向。包括里加斯在内的民主主义改革的拥护者依靠的是民间鲜活的语言"迪莫季卡"。这一流派的首领是前面曾提到的君士坦丁堡的德米特里

① 指在物质和道义上支持1821年至1829年希腊民族解放革命的欧洲国家的进步人士。——译注

② 指1967年4月21日反动军阀发动政变建立军事独裁制度，到1974年7月反动政权垮台，文官政府掌权这一时期。——译注

③ 《圣经》中的一卷，共有一百五十篇赞美诗，在基督教仪式中占有重要地位，也是中世纪的主要识字读本，对民间创作和中世纪文学作品也有影响。——译注

奥斯·卡塔季斯(1725—1807)。他在摩尔多瓦—瓦拉几亚负责财政，对官方圈子有很大影响力，但他一生的主要事业却是启蒙运动。他宣布民间口语应作为文学语言基础的权利并坚决捍卫之。除了这一号召之外，他还写了论文《请认识自己》(关于民族自我意识问题)、《用新希腊语写诗的指南》、《古希腊语语法》(用新希腊语写成)和《新希腊语语法》。遗憾的是，他的大部分著作都没有出版，所以他的思想只对围绕希腊语言问题的争论发生间接影响。在生命临终时，里加斯离开了积极的社会活动，作为一个成就斐然的廷臣、开明君主制的拥护者而去世。

阿塔纳亚奥斯·普萨利达斯(1767—1820)也是参加争论的一个比较有名的人。他出身于约阿尼纳市一个商人家庭，有一段时间曾在俄罗斯居住，对俄罗斯支持希腊解放事业抱有极大希望，并把自己的第一本书献给叶卡捷琳娜二世。回到祖国以后，他在约阿尼纳市当教师，也始终在宣传民间语言。

保守的法纳里人，首先要数Π.科德里卡斯，以及大牧首教座，他们要求回到古希腊语。还存在一个由希腊启蒙运动有影响的代表人物之一——阿达曼提奥斯·科拉伊斯(1748—1833)领导的第三集团。

科拉伊斯生于斯米尔纳市一个商人家庭，曾在法国受教育。1798年，他出版了一本《兄弟般的规劝》以悼念里加斯并捍卫他的思想，而在1800年，又出版了自己唯一的诗集《军歌》来热烈号召起义(希望得到拿破仑的支持)：

> 法国人、希腊人，我们是一家人，
> 法兰西希腊密不可分，
> 我们不怕流血牺牲，
> 而要让暴君害怕我们。
> 我们已经受够了奴役，再不能忍受——
> 快投入战斗吧，为自由而战，兄弟们！

次年，科拉伊斯的充满同样思想的散文集《决战的号召》问世。他还在巴黎举办关于希腊形势的讲座。当在拿破仑帮助下获得解放的希望破灭之后，科拉伊斯就把自己封闭在研究语文学的活动中，学术工作成了他一生的主要事业，他诠释古希腊作者的学术著作《希腊书库》为他赢得了在知识界的稳固权威，迄今仍有很高价值。在这部系列著作中，有教养的希腊商人，特别是居住莫斯科的佐西玛德兄弟俩给了他很大帮助。

在关于语言的争论中，科拉伊斯提出了一条以民间口语及其句法和形

态学为基础的“中间路线”。他还认为在选择词汇时必须“清除”外来语，首先是突厥语汇。从总体上讲，当存在两种不同时期的同义语时，科拉伊斯总是选择最新的。他委托在希腊的朋友们搜集方言学材料以编著一本最全的新希腊语辞典。由于科拉伊斯所说的术语“外来语”和“纯洁语言”的定义太不确定，所以在科拉伊斯死后，他挑选词汇的原则导致了后人滥用他的名字建立起了十九世纪一个人为的古语风格——卡法雷乌斯[①]风格。

在从来都没归并入奥斯曼帝国的爱奥尼亚群岛上，语言问题并不十分尖锐。在拿破仑战争前该群岛是威尼斯的殖民地，而在 1815—1864 年期间则是英国殖民地，随后英国又把该群岛“让”给了希腊。那里的民间语言是在相对自由的环境里发展的。甚至教会也以西方传教士为榜样，并不与民间语言隔绝。还在十六世纪时，在克基拉岛上就编著了第一部新希腊语语法。十八世纪时该岛向希腊贡献了许多启蒙运动活动家，其中有叶甫根尼·乌尔加里斯和尼基福·忒奥托基斯。克基拉岛的印刷业也很发达。1798 年在这里出版了里加斯的赞歌。爱奥尼亚群岛上的诗歌发展也比较自由。

这里的进步力量领袖是诗人、革命者 A. 马尔特劳斯(1755—1819)。他表达了人民党——“波波拉尔”[②]的反对贵族政治的情绪，并在诗歌中兴高采烈地欢迎拿破仑军队来到克基拉岛。他之所以作这样的表态，是因为登陆军团的司令曾宣布，说他的使命是解放并复兴正教的希腊。马尔特劳斯最重要的著作《军歌》，实质上是众多希腊版本《马赛曲》中的一个。工商阶层热爱这个革命者诗人，而贵族们则憎恨他。所以，当法国军队刚一离开爱奥尼亚群岛，他就被迫侨居意大利。马尔特劳斯的诗歌对希腊民族诗人狄·索洛莫斯的创作形成有不容置疑的影响。

作为总的文化运动一部分的希腊十八世纪文学运动，在许多方面具有筹备酝酿的性质。这意味着，文学语言还处在形成过程之中，而文学才刚刚开始尝试一些新潮流、新体裁和新风格，它们尽管已经在西欧传播开了，但对希腊文学则还是新东西。就如在整个东南欧文学中一样，得到了从不停止的人民争取摆脱奥斯曼桎梏的解放斗争滋养的民间文学，在这里的文化过程中也发挥了特殊的“文学形成”作用。这种解放斗争直到获得独立为止，一直是希腊国内生活的基本内容。

在研究希腊文学时，只能有条件地谈谈诸如感伤主义、各种色调的古典主义、启蒙现实主义等西方文学中的主导流派。此类文学流派本身及其相

---

① 中世纪希腊语。——译注

② 意即“工商阶层”。——译注

互斗争与混合，都发生在十九世纪的希腊。而从西方、经过学术—语文学媒介传到希腊的古典主义现象及其他现象，只不过是暂时添加到从拜占庭时代就开始的各种传统的自然元素——民间诗歌和学术书面元素上。从西方范本中选择的是情节上近似于民间创作、思想上促进民族解放的元素。比如，里加斯在翻译勒蒂夫·德·拉·布雷顿的小说时，就常常转为采用诗歌形式。他觉得用散文语言来谈感情很困难、很不习惯，因为对于希腊来说，这应该是民歌，总体上是诗歌的主题。而对他来说，培养感情自由，这是通往社会自由道路上的第一步。学术界为古希腊罗马世界的英雄理想而骄傲，但即使在公民意识的爱国主义的抒情作品中，古希腊罗马的主题和主人公也只占有微不足道的位置，因为对于十八世纪的希腊来说，更重要的历史现象是克列夫特斗争的故事和法国的革命事件。

·352

具有社会揭露倾向和自发唯物主义哲学、朴素现实主义的诗体对话占有显著地位。不久前在克里特岛还相当繁荣的戏剧，十八世纪在希腊上演的却是羞羞答答的翻译作品。只有在包括扎索斯岛在内的爱奥尼亚群岛上，克里特的喜剧传统还在延续。比如，1745 年出现了仅在不久前发现的萨瓦·苏梅利的戏剧《假医生》，而在 1790 年又上演了德米特里奥斯·古泽利斯颇受欢迎的喜剧《哈西斯》，这个剧本保存有许多手抄本，而最后在 1860 年出版。文艺性叙事艺术仅限于学术著作、书简、训言、翻译作品中。希腊书面文献的一个突出特点是它们的创作者局限于或四处流亡，或居住在国外的希腊商业侨民区的状态，他们也成为启蒙运动的现实支柱。所有这一切再次证明，希腊文化发展的条件是多么艰难。

从外族桎梏下获得解放是文化发展的前提条件。语言问题与东南欧其他国家一样，直接与这一任务紧密相联。民间语言的拥护者和传播古希腊语的拥护者到十八世纪末必然集中在两个政治上敌对的阵营，即革命民主主义阵营和反动保守阵营。希腊的进步知识分子懂得，古希腊语不仅是反动派手中的武器，而且也是古希腊罗马文化的载体，他们不能不尊重这古代世界的文化。然而，古希腊罗马文化当时还不能作为组成部分进入新希腊的文化（这要到晚些时候，在二十世纪才得以实现）。它暂时还只能像一个遥远的背景那样存在于书面文献中，增进对过去的辉煌所感到的自豪之情和对希腊民族必然复兴的信心。文学作品的推动力和取材大部分是由新希腊民间创作提供的。而民歌语言则成了民族文学语言的基础。

但是希腊文学并不是封闭在狭小民族传统中的。处于东西方交汇处的希腊向所有文学潮流敞开着大门。对于希腊启蒙主义者来说，各民族和各种文学的国际合作是完全自然的想法。怪不得希腊人民的英雄里加斯要设想建立一个包括土耳其人在内的巴尔干各民族的民主主义联邦。法国人莫

马斯成为希腊诗人也完全是顺理成章的事。里加斯的诗歌成了全巴尔干的诗歌;希腊人卡普尼斯特为俄罗斯文学所知;而康·斯塔马蒂、科·科纳基和格·阿萨基则为摩尔达维亚文学所知。西方发现十八世纪的希腊文学则晚得多,主要是由于1821年的起义。就是在俄罗斯,米·拉·米哈伊洛夫用诗体翻译里加斯的赞歌也已经是十九世纪的事了。

十八世纪向希腊文学提供了高尚的思想、英雄主义的主题、诗歌语言的美好典范。

第十章 阿尔巴尼亚文学

在阿尔巴尼亚文学中,十八世纪的特点是所谓"拜特兹"诗歌的繁荣,它是在当地民间文学的基础上受近东文学的影响而产生的。"拜特兹"的名称(字面意义为"拜特偶句作者")来自于近东诗歌术语拜特偶句(两行诗)。拜特兹的诗歌能敏感地对社会现实作出反应并反映土耳其统治下阿尔巴尼亚人的生活。拜特兹诗句或者是用阿尔巴尼亚字母记录下来,或者更经常地以口头方式广为流传。

如果不考虑阿尔巴尼亚民间口头创作的特点,就很难理解它的十八世纪诗歌与近东文学传统密切相关的性质。在这个方面,特别令人感兴趣的是在阿尔巴尼亚很受欢迎的短歌体裁,它包含的是对某一事件的直接反映,言简意赅地叙述形势,对某一人物及其行为等做出正面的,或者负面的、常常是讽刺性的评价。所谓的拜特偶句,在特色上就是从古代开始的这类民间文学的城市变种,它们在土耳其统治时期广泛流传于伊斯兰化环境里,阿尔巴尼亚大部分城市居民就包括在这个区域里面,而他们经常表达讽刺内容的即兴创作的四行诗开始被称作拜特诗。阿尔巴尼亚民间文学的总的特点就是格言警句式的,并且言简意赅,这也成了拜特偶句这一体裁的特点。阿尔巴尼亚拜特偶句就其语言来说,其中有相当大成分的土耳其和阿拉伯词汇,这反映了老阿尔巴尼亚现实的语言情况。

353·

确立为拜特偶句通常诗格的,是阿尔巴尼亚民间诗歌中普遍的扬抑格八音节诗句和准确表达的四行诗形式。

拜特兹在老阿尔巴尼亚城市社会的文化生活中发挥了重要作用。他们不仅在民间节日期间的手工业者和小商人圈子中,而且在军事封建官僚的宴会上,在显示机智俏皮和即兴艺术创作方面一较高低,因为他们常常受到邀请参加这样的宴会。拜特兹的诗歌创作可以作为有著作权的诗歌和佚名民间口头诗歌交汇状态的一个例子。许多拜特兹的姓名都被遗忘了,只有十八至十九世纪最著名的那些民间诗人还留在一代一代人的记忆中。

我们在恢复十八世纪阿尔巴尼亚城市的文化习俗风貌的时候，可以假设，正是民间诗人的形象体系才成为一种原始基础，在此基础之上积累起受到东方（主要是波斯）诗学所影响而建立的更高雅的诗歌。

在老阿尔巴尼亚的那部分伊斯兰化居民中，特别是在城市中，有许多曾在本国及国外的宗教学校中受过穆斯林教育，因而在某种程度上接受了穆斯林东方文化生活的人。阿尔巴尼亚社会的这些知识阶层主要由众多的僧侣以及军事封建官僚、贵族、商人、工场手工业者的上层人士组成。

还在土耳其统治的头几个世纪里，阿尔巴尼亚人普里施蒂纳·麦西希（十五世纪）、艾哈迈德-本·杜卡吉尼（十六世纪）就以土耳其抒情诗集的作者而闻名。在十七至十八世纪，由于伊斯兰教的进一步传播，加强了近东文化在阿尔巴尼亚的影响，特别是在城市中的影响加强了，因为这些城市所发挥的经济和文化中心作用在这个时期明显增大了。培拉特，作为穆斯林文化发源地获得了特殊的意义。据1670年游历过阿尔巴尼亚的土耳其著名旅行家埃夫利亚·切莱比证实，培拉特市内有五所伊斯兰宗教学校，有许多美丽的清真寺和“泰克”（苦行僧修道院）；河岸两边的咖啡馆里满是交谈的诗人和学者。培拉特的建筑至今仍保存着昔日这座富饶而有文化的城市生活的风貌，尽管它在十九世纪已丧失了作为行政中心和贸易中心的地位。培拉特在十七至十八世纪的繁荣时期是座富城，是众多别依[①]、富商、工场手工业行会（“艾斯纳夫”）的集中地。在清真寺、宗教学校和泰克的周围聚集着穆斯林的僧侣——既有正统的逊尼派僧侣，也有什叶派教徒。曾经保持着自己文化特征的那部分基督教居民的生活习性，从外部看也在相当大程度上服从了长期以来决定着巴尔干半岛各国城市生活性质的东方习俗。除培拉特市以外，别的一些城市也具有了近东文化发源地的意义，这首先是在十八世纪成为阿尔巴尼亚北部政治中心的斯库台，以及埃尔巴桑，后来还有地拉那。

由于具有穆斯林东方特色的阿尔巴尼亚母语诗歌体裁的发展，再加上是在本身民间文学极受欢迎和极富感染力的条件下，赏识东方诗歌的社会人群逐渐扩大也就十分自然了。

究竟在穆斯林诗人中，谁是第一个开始用阿尔巴尼亚语写诗的人？现在已无从查考。在传到我们今天的作品中，标明日期为1724年的《关于咖啡的祷文》，其作者是一个叫穆奇·扎德的人。该诗集由十七首四行诗组成，每首诗都以叠句“主啊，可别让我没有咖啡！”结尾。在某种程度上，这

---

① 中东和近东一些国家中小封建诸侯或官员的称号或职位。——译注

些在历史习俗方面很有价值的拜特诗句的性质仍然还是个谜。作者词藻华丽地用先知穆罕默德家庭成员的名义赌咒发誓，而同时，整篇诗文却似乎也有点摹拟讽刺的样子。

培拉特的文学生活在十八世纪中叶是十分有趣的。除了有名的诗人如涅齐姆·弗拉库拉和苏莱曼·纳伊比之外，还有许多人写诗，其中包括培拉特的统治者伊斯梅伊尔-帕夏[①]本人。至今仍保留下来的有涅齐姆·弗拉库拉与其文学上的对手、培拉特市主要穆夫提[②]穆拉[③]阿里及犹太商人所罗门之间，就诗歌创作所进行的尖锐争论的材料。与近东传统紧密相连的诗歌也风行阿尔巴尼亚其他城市。

十八世纪此流派的最著名诗人有涅齐姆·弗拉库拉、苏莱曼·纳伊比和哈桑·久科·康贝里。尽管他们的作品没能全部传到今天，而且保留下来的诗文也只是部分得到出版，但是这些诗人已经在阿尔巴尼亚文学史上占据了应有的地位。

354· 涅齐姆·弗拉库拉（约1680/1685—1760年）出身于军事封建主家庭，年轻时曾受过很好的穆斯林教育，游历过许多地方，但却没有能为自己在生活中找到稳固的位置。他的主要居留地是培拉特，在该市的文学生活中发挥了很大作用。他的一生结局十分悲惨：他在伊斯坦布尔的监狱中被拷打致死。涅齐姆的诗歌遗产组成两卷土耳其语诗集、一本阿尔巴尼亚语诗集和分别用两种语言写的许多单独诗篇。他在与文学对手进行激烈辩论的时候，高度评价自己诗歌的艺术和文学—语言价值，强调自己在建立阿尔巴尼亚语诗集方面进行的创新。他宣称自己是阿尔巴尼亚第一位真正的诗人，对前人用阿尔巴尼亚语创作的诗歌则嗤之以鼻。

涅齐姆的诗不论是尖锐讽刺的，还是深刻抒情的，在风格方面都是两种传统——近东诗歌传统和阿尔巴尼亚民间诗歌传统——的混合物。在他的全部诗歌中，相当大部分是爱情抒情诗，在内容上表现出与嘎扎勒诗体的某种联系。最有趣和最新奇的是写困难和悲惨情形的抒情诗，通过这些诗，一个叛逆的、精神上受伤害的、对自己揭露的东西感到愤怒的诗人活脱脱站在我们面前。诗歌的内容是与坎坷的命运，与自己"泣血"心灵的嘲讽性对话，是对卑鄙下流和不学无术的揭露，对真正友谊的向往，对日常生活的真实的，有时是讽刺的速写。诗人在寻找鲜明简洁的表达形式，他的精

① 帕夏是奥斯曼帝国高级公务人员的荣誉称号，十九世纪中叶以前是维齐尔和各省总督的称谓。——译注

② 穆夫提是伊斯兰教教法说明官，又指伊斯兰教高级神职人员。——译注

③ 伊斯兰教中的神职称号，指有学问的、多半精通《古兰经》的男子。——译注

辟警句使人想起阿尔巴尼亚的民间创作。然而，尽管在风格上与民间诗人——拜特兹的口头创作有联系，但涅齐姆的诗作毫无疑问更具文学性，并表现出诗人对东方古典诗学的高深造诣。涅齐姆使用的诗格基本上适应阿尔巴尼亚民间诗歌的诗格。他最经常使用的是八音节诗，而有时则故意在诗段中让它与六音节诗句和四音节诗句交替(例如，在写春天大自然蒸蒸日上繁荣的优雅诗作中)。涅齐姆的诗歌语汇受阿拉伯、波斯和土耳其因素的渗透特别厉害(即使与同时代的其他诗人相比也是如此)，这显示出作者对其创作的语言规范的某种定位。

苏莱曼·纳伊比(1700? —1772)也与自己的同时代人涅齐姆一样，一生的大部分时间都在培拉特度过。他也是一本诗集的作者，遗憾的是，这本诗集没能保存下来。从保存下来的几首诗作看，苏莱曼很有抒情才华，正如阿尔巴尼亚的语文学家们所指出的，他在阿尔巴尼亚诗歌中首开用诗歌歌颂女性美的先河。苏莱曼的诗非常受欢迎，其中有一些，比如关于“盛装的马哈穆德”的诗，还成了民歌。

写“瑙鲁兹”(“内夫鲁兹”——新春第一天)的诗非常漂亮，苏莱曼把它描绘成从高天上落进他花园中的一片美丽的羽毛。诗人描写这天堂尤物的地面姿色，讲述自己的热情，突然笔锋一转，责备起自己的狂妄来，在最后一个诗段回忆起来，瑙鲁兹，这是伊玛姆阿里(什叶派教徒尊敬的穆罕默德的女婿)的生日。于是，这首女性美的赞歌用“阿里来了”作为结束。这样，对女性美的讴歌就如在中世纪波斯抒情诗人笔下一样，变成了宗教隐秘主义启示的形式。

这就为抒情诗人苏莱曼与苏非派象征意义有联系的假说提供了一个依据，而这又反过来说明，与同时代其他阿尔巴尼亚诗人相比，他与波斯诗歌传统的联系更加密切。尽管有这种深刻的本质联系，但是诗人在外部形式上是别具一格的：他的阿尔巴尼亚语语汇非常丰富，几乎摆脱了书面的东方风格。

哈桑·久科·康贝里在东方风格流派的阿尔巴尼亚诗人中最负盛名。他约于1740年生于一个叫斯塔里亚的阿尔巴尼亚南部乡村，死于十九世纪伊始。看起来，他似乎属于世代在土耳其军队中服役的小“西帕希”[①]这一社会阶层。随着奥斯曼帝国征服性进军的停止，西帕希们就失去了固定的收入来源而破产。哈桑长久地在世上漂泊，曾参加1788年的军事远征(对奥地利帝国的远征)，但这次远征既没有给他带来官位，也没有带来财

① 土耳其奥斯曼帝国时因服军役而领有采邑的封建主。——译注

富。他老年时不得不成为一个托钵化缘的苦行僧。

还不清楚,哈桑的文学生涯是在一个什么样的环境中度过的,他的诗歌创作广泛反映出十八世纪下半叶南部阿尔巴尼亚社会现实的画面。他自己编著的诗集没能保存下来。至今搜集并保存在地拉那档案馆的有八首世俗内容的长诗,从中出版的只是一些片断,还有几首伊斯兰教题材的作品。

355·

在哈桑的诗歌中可以看出四条基本的题材线索:社会批评;诗人与社会(个人命运主题);恋爱抒情;宗教。在现存出版物中反映的只是人们最感兴趣的前两种题材的诗作。这些主题是在由四行诗组成的几首长诗中展开的,它们由稳定的韵脚(abab 型,特别是 aaab 型,它们的最后诗行是贯穿整个作品的叠句)。

在长诗《寡妇》和《新婚之夜》的开头部分中,提供了阿尔巴尼亚农村生活的鲜明速写,充满了对妇女生活艰难、地位低下的同情。但在长诗《钱》中,社会批评的主题显得特别尖锐。作者鞭笞了整个土耳其统治上层的自私自利和叛卖行为,每一个诗段都用叠句“他知道钱的价值”来结束。从一个诗段到另一个诗段历数了整个统治等级:苏丹、维齐[1]、帕夏、别依、法官——他们全都大肆搜刮钱财。哈桑对伊斯兰教神职人员也不放过,他从伊斯兰教总教长(土耳其帝国穆斯林的精神领袖)本人开始,把他们统统置于自私自利和贪污受贿的总行列之中。

不仅限于对那些握有普通老百姓生杀大权的人进行揭露,诗人还更进一步讲述了钱对一个生活在一切都可以买卖的社会上的人的行为本质的腐蚀性影响。“没有一个活人会对钱无动于衷……甚至摇篮中的幼儿也伸出小手叫‘给我’……即使寒鸦一句话也不会说,看到你把钱掉在地上,它也会立刻叼起来送进鸟窝……钱可以让你气吞山河,让你娶到漂亮老婆,让你声名远播……为了钱你甘洒热血,没有钱你不过是傻瓜一个……”最后他愤怒地宣称:“钱啊钱,你们这些肮脏的家伙!你们让人腐化堕落,把他们变成居无定所的野狗!我知道你们力能通神、使鬼推磨!”

哈桑的愤怒,是一个与社会不和谐的人的愤怒。他看到了处于向新时代过渡时期老封建制度正经历着痛苦解体的奥斯曼帝国体制的畸形、残酷,并且着力进行批判。在讽刺长诗《面汤》中诗人刻画了一个村庄的赤贫状况,这个村子里全年中八个月都只喝面汤:“光荣归于发明面汤的人!它尽管稀薄竟能维持穷人生命,没有它饥饿的孩子会哭得头晕——是的,安拉这样安慰他们。”

---

① 大臣。——译注

诗人的揭露激情与对个人痛苦、自身悲惨命运的抱怨交织在一起。在这些充满嘲讽性自我分析的抱怨中，萌芽出了对阿尔巴尼亚诗歌来说是全新的用讽刺语调渲染的倒霉主人公的个性主题。

在哈桑的诗歌中，命运主题占有中心地位，它在作者与“费莱克”（来源于阿拉伯语“法拉克”，意即“命运”、“劫数”、“天命”——从上面决定人们命运的神秘本原），以及与“巴赫特”（来源于波斯语“巴克赫特”，意即“运气”、“好运”——某种物化的“第二我”、具有不可预测行为、能带给主要的“我”好运或者坏运的作者本原的双生子）的对话中得到了有趣的解决。

哈桑在长诗《皇帝的远征》中与费莱克即天命进行了长时间的痛苦谈话。诗人责备费莱克不该让他去参加导致他破产和带来耻辱的不幸远征（“啊费莱克，我到底怎么得罪了你？”）。他在指责天命的同时，揭示出自己的不幸来源于笼罩在他头上的命运，这种命运和笼罩在其他人头上的命运一样，都取决于社会制度。

与巴赫特的谈话原则上完全不同。哈桑开始与自己的好运争吵：“你到底藏到哪里去了？啊，我的巴赫特，你为什么不为我效劳？”长诗《我的命运》就这么开始了。诗人讥讽地历数本来可以说明巴赫特无所事事的各种可能的情况，巴赫特是可以通过自己的努力来保证哈桑得到幸福的。诗人发问，巴赫特是不是进了监狱，是不是生病了？也许它只不过是个懒汉、诗人或者酒鬼，从一家游荡到另一家，摔倒在地，没人扶他起来？勤俭的人们努力劳动，得到报酬、佣金而发财，哈桑将这些人的卖力与巴赫特的懒惰和无所事事相对照。

在哈桑的责备中可以明显感到讥讽性的自我剖析主题，而个人命运的主题在他的诗歌中近似于抒情主人公的概念，这一点在这个出身于民间讽刺性拜特兹环境中的诗人的创作中，原则上是全新的和重要的东西。伊斯兰教教义要求穆斯林屈从命运和安拉的意志，而以伊斯兰教标准和术语思考的哈桑，用自己的讽刺和抱怨实际上向这种教义发出了公开挑战。在揭露周围社会环境的弊病时，诗人确定了自己在其中的个人位置。从哈桑·久科·康贝里的才华的力量和明快程度来看，不论是旧时代还是新时代的阿尔巴尼亚诗人都不能望其项背。

在整个十九世纪期间，前一个世纪杰出诗人的创作在民间仍然很受欢迎，其中的一部分与民间文学融为一体。然而，建立具有民族性质新问题范围的新阿尔巴尼亚文学，以及从十九世纪末开始以印刷出版物扩大传播的这种文学，都对既成的老诗歌传统设置了一个自然限制，阿尔巴尼亚的“里林德耶”（文艺复兴）人士有意识的目标也促成了这一点。 ·356

由里林德耶运动的思想家宣布的与东方风格进行的斗争，以及与老的

诗歌传统的决裂,是长期对十八世纪诗人的创作遗产给予轻视和忽视的原因之一。这导致了整个十七世纪和十八世纪初都还保存着的诗文的丢失。仅仅由于二十世纪五十年代阿尔巴尼亚语文学和东方学家奥斯曼·缪德里济的努力,这种损失才部分得到弥补,奥斯曼·缪德里济发现并拯救了部分手稿,从而重新发现了被遗忘的老阿尔巴尼亚诗人的创作。

阿尔巴尼亚的基督教居民(北方的天主教徒、南部和东部的正教教徒)在十八世纪还不具备发展母语书面文字的条件,因而也就没有建立本义上的艺术文学的条件。他们只有口头诗歌。

阿尔巴尼亚北方天主教僧侣的文学活动十七世纪曾一度繁荣过,在十八世纪却长期中断了,只在1743年出版了一本翻译的教义问答。

对于阿尔巴尼亚南部文化发展的总过程来说,开办以希腊语教学的小学具有一定的意义,在这些学校就读的是正教阿尔巴尼亚人和阿罗蒙人的孩子。在沃斯科波亚(莫斯霍波利斯)市建立的一所极有权威的中等学校发挥了特殊的作用,1744年该校还获得了"新学院"的荣誉称号。混合居住着阿罗蒙人和阿尔巴尼亚人的沃斯科波亚在十八世纪曾具有重要的经济中心和文化中心的作用,该市的商业和手工业生产十分繁荣,建有许多教堂并装饰着水彩壁画。"新学院"的教师们与希腊的亚尼纳市的文化有紧密联系,而亚尼纳是十八世纪在巴尔干传播某些西欧启蒙思想的主要中心。在沃斯科波亚甚至还有印刷所,曾出版了一系列希腊语的书籍。在教授希腊语的过程中作为辅助语使用了学生们的语言——阿尔巴尼亚语和阿罗蒙语。对这两种语言产生的兴趣成了"学院"领导人特奥多尔·卡瓦利奥蒂编著三语(希腊—阿罗蒙—阿尔巴尼亚)字典的促进因素。这本字典于1770年在威尼斯出版,而在1774年又在约翰·通曼的著作《东欧各民族历史研究》中被全文重印。

十八世纪末,沃斯科波亚被破坏,不再是经济和文化中心。但是,文化水平的提高促进了正教阿尔巴尼亚人中民族自我意识的成长。十八世纪后半叶,从希腊语翻译成阿尔巴尼亚语的基督教教义的首次出现,以及尝试建立新颖的"阿尔巴尼亚人自己的"字母表,都说明了这一点;这种字母表既不同于希腊语的,也不同于波斯语的和拉丁语的(通常是采用古斯拉夫格拉哥里字母的元素进行变形)。保留下来的手稿文本主要具有历史—文化意义和语言学意义。

意大利—阿尔巴尼亚文学。在十八世纪意大利的阿尔巴尼亚居民的文化生活中,已经明显地显示出后来(十九世纪)独创性作品繁荣的前提条件。为逃避土耳其的征服,从阿尔巴尼亚和希腊领土上逃跑的阿尔巴尼亚

人，主要是在十五至十六世纪期间（部分人稍晚一些）通过一波接一波迁居浪潮来到意大利的。

在意大利南部区域（从阿布鲁齐山脉到西西里），阿尔巴尼亚乡村居民的数目在各个时期都超过二十万人。长期以来，他们都保留着自己的种族和文化特殊性。仅在十九世纪才完全融入意大利文化和政治生活中，从此语言同化的过程明显加快了。

十八世纪意大利的阿尔别雷什（意大利和希腊的阿尔巴尼亚人对自己人种的古老自称）的文化发展条件取决于三个因素：存在着推行本民族文化传统的人数众多的有影响力的知识阶层（僧侣、教师、律师、医生等）；正教教会有相当大影响力，它表面上服从梵蒂冈，却仍然遵守自己的仪式，这就促进了阿尔别雷什保留自己民族的独立发展；意大利对生活各个领域包括宗教领域的影响不断增强。

十八世纪建立的两所学校——教会中学（1732 年在卡拉布里亚，1734 年在西西里），对发展阿尔巴尼亚少数民族文化起了很大作用，在这两所学校接受教育的不仅有未来的神职人员，而且有世俗人士。这两所学校提供的是古典教育，教学生们学习意大利文学和许多欧洲国家的文学，壮大了阿尔巴尼亚知识分子的队伍。

在许多阿尔别雷什家庭中，从很早以前开始就一直保留着关于阿尔巴尼亚人抗击土耳其征服的英雄时代、关于祖先在斯坎德培[1]的旗帜下战斗以及关于迁居时代的历史传说。为了在居民中保持民族独立性的感情，在十八世纪就已经开始了搜集民间诗歌的活动，编辑了手抄的文集，在这些文集中，除了真正的民间文学以外，还有知名的和佚名诗人的作品。这些文集的编辑者研究民间文学当然不是把它作为学术研究的课目，而是作为以历史传统精神教育居民的文学材料。这一在十八世纪就已经显露出来的方针，决定了今后意大利—阿尔巴尼亚浪漫主义文学特有的民间文学特性。

在阿尔别雷什村庄中，很早以来就有在宗教节日期间唱宗教诗的习惯。毫不奇怪，正是这一诗歌体裁奠定了意大利—阿尔巴尼亚书面文学传统的开端。宗教训诫主题诗的知名作者是西西里诗人，他们都是神职人员，在他们的创作中明显感受到那一体裁的意大利书面诗歌和口头诗歌的影响。但是在他们的某些新奇诗作中，特别是圣母摇篮曲中，能感觉到与阿尔巴尼亚民间文学的联系更强烈一些。

圣母主题成了 1762 年在罗马出版的尤利·瓦里博巴的长诗《圣母马利

① 约 1404—1468 年，阿尔巴尼亚民族英雄，曾领导人民反抗奥斯曼帝国的统治。——译注



亚的一生》的中心主题。尤·瓦里博巴(1725/1730—?)出生在卡拉布里亚一个阿尔别雷什村庄,是该村的神甫,根据传说,他在儿时曾给圣母塑像手指上戴上订婚戒指,宣布她为自己的未婚妻,毕生为圣母马利亚服务并讴歌她。他的长诗看来是他皈依天主教之后,在罗马写成并出版的。

这部长诗是一个献给作者所选中的女主人公的特殊的抒情诗系列。瓦里博巴随心所欲地扩展福音书情节并对其进行心理诠释,他以阿尔巴尼亚的卡拉布里亚农村生活环境为背景来刻画圣母马利亚。他歌颂她时,把她写成一个普通农妇的形象,正满怀爱意地用襁褓裹自己的婴儿,给他唱温柔的摇篮曲,接受同村乡亲——卡拉布里亚的牧人们微薄的礼物,用真实名字和玩笑的外号称呼他们,他们则有的给她带来一只小羊,有的给她一块奶酪,有的送她襁褓,他们都唱着歌,吹着牧笛,演奏着各种民间乐器。

在对美好母亲和婴儿的这种天真质朴的描绘中,可以感觉到意大利造型艺术伟大传统的影响,不论是在为死去的儿子而痛哭的受苦母亲马利亚这一永恒主题作诠释方面,还是在对马利亚所作的诗歌表达方面,瓦里博巴都达到了悲剧的高度。

在直接献给马利亚的赞歌中,他兴高采烈地用一大堆亲切的名字称呼她,称她为"温情的酸橙"、"可人儿"、"希望"、自己的"第一爱人"。以优雅散文写作这首长诗的开场白很新奇,瓦里博巴在其中无拘无束地、用轻松幽默的调门,就像对自己的好朋友一样与圣母马利亚交谈,请求她为了献给她的歌而奖赏他,在他这个罪人临死时对他进行庇护。

瓦里博巴巧妙地利用了他当时的意大利诗歌的形式和诗格。他的诗歌语言遵循了阿尔巴尼亚民间诗歌的传统,当然也包括进了相当多的意大利语汇。

十八世纪抒情诗人的遗产并没成为后来文学传统的基础。更有甚者,从十九世纪末起,新的阿尔巴尼亚诗歌是在与土耳其统治时期阿尔巴尼亚社会的伊斯兰环境中形成的文学语言传统公开对峙的情势下发展的。涅齐姆·弗拉库拉、苏莱曼·纳伊比,特别是哈桑·久·康贝里等人的创作,直到二十世纪五十年代才被重新发现并受到高度评价。

十八世纪在意大利—阿尔巴尼亚环境中民间创作倾向的旗帜下奠定基础的文学传统,在十九世纪得到发展并达到了自己的顶峰。